

# cahiers électroniques de l'imaginaire

n°4 La violence  
2006

COMITÉ DE RÉDACTION

Myriam Wathee-Delmotte  
Paul-Augustin Deproost  
Laurence van Ypersele

# LA VIOLENCE

## *Cahiers électroniques de l'imaginaire n°4*

Sous la direction de Myriam Watthee-Delmotte et David Martens

[www.e-montaigne.com](http://www.e-montaigne.com)

Été 2006

### *Violence et autorité ou l'impossible désunion*

PAUL-AUGUSTIN DEPROOST, MYRIAM WATTHEE DELMOTTE

ET LAURENCE VAN YPERSELE ..... p. 3

### *La violence: définitions et représentations*

OLIVIER AMMOUR-MAYEUR ..... p. 25

### *Sacrifices humains et violences politiques à Rome, sous la République et sous l'Empire*

FRANÇOISE VAN HAEPEREN ..... p. 55

### *Faute, violence et pouvoir : de la Reconquista à l'expansion national-socialiste. La figure de Las Casas chez Alfred Döblin et Reinhold Schneider*

HUBERT ROLAND ..... p. 71

### *L'honneur blessé de Thierry Scaillet*

ETIENNE CLÉDA ..... p. 85

### *Le mythe de la Révolution Française selon Stendhal et Michelet*

JACQUES CHABOT ..... p. 141

### *La paix bucolique et les calamités des nations: enquête sur l'usage de la pastorale classique à l'heure du sacrifice*

WILLIAM MOEBIUS ..... p. 165

*Sorties de guerre et imaginaires de la violence au XXème siècle(2)*

BRUNO CABANES ..... p. 189

*La ligne de flottaison: violence, silence et oubli*

BERTRAND GERVAIS ..... p. 209

*Imaginaires et utopies au XXIe siècle*

MARC AUGÉ ..... p. 249

## VARIA

*Artaud et la maîtrise du marteau*

DENIZ UYGUR..... p. 279

# VIOLENCE ET AUTORITÉ OU L'IMPOSSIBLE DÉSUNION

---

La violence n'est pas un moyen parmi d'autres d'atteindre la fin, mais le choix délibéré d'atteindre la fin par n'importe quel moyen.

Jean-Paul Sartre

La violence : une force faible

Vladimir Jankelevitch

## A. UNE ASSOCIATION SÉCULAIRE

L'instrumentalisation de la violence par le pouvoir (qu'il soit individuel ou collectif et concerne la sphère privée ou publique) est un phénomène qui traverse les siècles. Violence et légalité s'allient volontiers, comme en témoigne déjà de manière insigne le testament d'Auguste<sup>1</sup>. Et lorsqu'il s'agit de la mise en place d'un contre-pouvoir, la violence passe souvent par des formes de ritualisations qui visent à en consolider l'exercice : ainsi des sacrifices humains sous la République et l'Empire romains<sup>2</sup> ou des charivaris d'Ancien Régime<sup>3</sup>. La violence fait incontestablement partie des stratégies qu'un pouvoir met en œuvre pour s'imposer et se maintenir. Mais les modalités peuvent s'avérer extrêmement variées ; elles vont de la brutalisation directe à l'exercice sournois d'une violence symbolique. Ainsi les manœuvres de cadrage de l'opinion sont déjà, et de manière subtile, l'exercice d'une certaine violence : la création de stéréotypes, telle la criminalité urbaine dans la France de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, façonne l'opinion du bourgeois enclin à accepter plus de rigueur policière<sup>4</sup> ; l'usage ambigu de la pastorale classique dans les années de la Grande Guerre ne vise pas à procurer l'évasion mais à persuader que le pacifisme est une naïveté<sup>5</sup> ; quant aux propagandes des régimes totalitaires, comme le III<sup>e</sup> Reich ou l'Union soviétique, elles se passent de commentaires<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> John SCHEID, « Violence et légalité dans les Res gestae diui Augusti », cfr infra.

<sup>2</sup> Françoise VAN HAEPEREN, « Violences politiques et mises à mort rituelles à Rome, sous la République et sous l'Empire », cfr infra.

<sup>3</sup> Étienne CLÉDA, « L'imaginaire des charivaris », cfr infra.

<sup>4</sup> Dominique KALIFA et Xavier ROUSSEAU, « La violence criminelle dans la France de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », cfr infra.

<sup>5</sup> William MOEBIUS, « La paix bucolique et les calamités des nations : enquête sur l'usage de la pastorale classique à l'heure du sacrifice », cfr infra.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet : A. JAUBERT, *Le commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*, Paris, éd. Barrault, 1986.

Pour aborder le sujet des représentations de la violence en regard de l'exercice du pouvoir, il faut d'emblée remarquer l'importance du filtre de l'imaginaire et observer que, de ce point de vue, l'antiquité a développé un rapport à la violence d'État qui a considérablement évolué par la suite.

## B. LA PAIX ROMAINE : UN ÉTAT DE GUERRE PERMANENT

Si les mentalités contemporaines recherchent globalement les moyens de réduire la violence entre les peuples en disqualifiant la guerre au profit d'une paix durable et négociée entre les parties en conflit, la cité antique a inscrit son rapport à la violence dans une tout autre logique, où la guerre et la paix ne sont pas des processus antagonistes, mais complémentaires. Dans l'antiquité, la guerre est l'état normal de la société, et c'est la paix qui est comprise comme une situation exceptionnelle, à tel point qu'à l'issue ou en dehors des périodes de conflits, l'État organise des représentations de la guerre, cortèges triomphaux, spectacles violents, etc., pour perpétuer au cœur de la cité et dans l'univers mental des citoyens l'état « normal » de la belligérance. Le cas de Rome est, à cet égard, exemplaire. Si l'on en croit Tite-Live, Rome n'aurait connu que trois périodes de paix sur son territoire depuis sa fondation jusqu'au temps d'Auguste, en ce compris la période qui a suivi la victoire d'Actium en 31 ACN<sup>7</sup> ; et, si Rome a banni le métier des armes en son centre, du moins pendant longtemps, elle n'en a pas moins encouragé la représentation sanglante dans les combats du cirque, les duels de gladiateurs, les mises à mort spectaculaires ou autres rituels violents qui donnent aux citoyens l'illusion de rester en phase avec les exigences belliqueuses d'une nation convaincue d'abord de sa singularité puis de son destin hégémonique.

Comme l'indique le mot latin *pax*, la paix est un pacte, un traité, une convention, une trêve entre deux guerres ; loin d'être un état durable et moralement connoté, recherché par tous, elle marque seulement une interruption des hostilités dont ne saurait se satisfaire une cité antique toujours soucieuse d'assurer sa plus grande autonomie par rapport à ses voisines. Dans l'antiquité, un peuple libre est un peuple en armes, qui doit plutôt souligner sa singularité et son prestige que son désir d'entente et de fusion.

Même s'il est injuste de réduire son avènement à une machine de guerre et de domination, l'avènement de la *pax Romana* n'a pas mis un terme à la violence d'État. Elle en a été, au contraire, la manifestation ultime, dans la mesure où elle est issue d'une forme de guerre inédite dans l'antiquité : la guerre de conquête, qui, à l'inverse de la guerre traditionnelle, reconfigure totalement la carte du monde en effaçant jusqu'à l'existence et la souveraineté politiques des nations vaincues. On connaît le mot sans concession de l'historien Tacite à propos des conquérants romains : *Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant* — « Là où ils font un désert, ils appellent cela la paix »<sup>8</sup>. En l'occurrence, la pacification du monde a été un formidable vecteur d'union et de civilisation

<sup>7</sup> Voir TITE-LIVE, XIX, 2-3.

<sup>8</sup> Voir TACITE, Vie d'Agricola XXX, 7.

des peuples ; elle a induit une certaine idée de la vie en commun avec ceux que l'empereur Caracalla appelait, dans les attendus de son fameux édit de 212, « les étrangers qui ont toujours fait partie du nombre de mes sujets ». Mais les peuples qui se sont vu offrir cette paix n'avaient pas le choix de la refuser, et les traités qui ont fondé les rapports de Rome avec ses conquêtes étaient immanquablement marqués du sceau du conquérant, même si ce conquérant a souvent su fonder sa domination sur la participation des nouvelles nations à une cité indéfiniment élargie. Sans doute le monde est-il la patrie dont se revendique fièrement le stoïcien Sénèque, mais ce monde est celui que Rome a construit à partir de son modèle et où l'étranger ne trouve une place que s'il devient un citoyen romain.

La guerre traditionnelle visait à marquer la différence d'un peuple antique par rapport à son voisin, sans pour autant le priver de son territoire ou de sa souveraineté ; en revanche, la paix romaine vise à imposer un modèle civilisateur qui élimine les différences dans une société hégémonique et qui, paradoxalement, recourt à la guerre pour briser toute concurrence à ce modèle. À cet égard, la crise des guerres puniques au III<sup>e</sup> siècle ACN a marqué un tournant décisif dans l'imaginaire romain de la guerre et de la domination. Si Carthage a été détruite, c'est moins parce qu'elle était une menace militaire qu'une rivale idéologique. Jusque dans les détails virgiliens du séjour d'Énée à Carthage ou dans les représentations romaines des chefs carthaginois, Rome a diffusé l'image d'une ville orgueilleuse, courageuse, religieuse, alignée sur son propre modèle, justifiant ainsi la violence radicale d'une guerre destinée à préserver la singularité du modèle romain menacé par une cité concurrente ; et dans le même temps, cette guerre a conduit à l'effacement complet de la rivale — *Delenda est Carthago* — pour que Rome puisse y recommencer, mais cette fois sous sa maîtrise, le même modèle. Rome est unique et malheur à celui qui voudrait singer son image en dehors d'elle. Quand Énée débarque à Carthage, la ville qu'il y découvre n'est pas une cité punique, mais, contrairement à toute vérité chronologique, celle qu'avait commencé de reconstruire César pour les vétérans de la guerre des Gaules. Seule une ville comme celle-là pouvait à la fois prétendre détourner pour un temps Énée de son destin et mériter le châtement exemplaire réservé à ceux qui osent défier l'unicité du modèle romain.

La guerre et la paix sont alors devenues les deux instruments d'une même violence exercée par le pouvoir romain pour étendre au monde le processus civilisateur qu'il avait mis en place et auquel les dieux avaient promis l'éternité ; c'est le mythe de « l'impossible défaite », qui traverse l'imaginaire romain de la guerre depuis les premières conquêtes de Rome en Italie jusqu'à l'idéologie impériale du « Soleil invaincu » remplacée par la théologie de la victoire lorsque l'empire deviendra chrétien. Aux frontières, les légions romaines se chargent de mesurer et de réduire la sauvagerie des confins ; à l'intérieur, le pouvoir instrumentalise la paix en « domestiquant » cette sauvagerie : il interdit au citoyen de combattre, mais il l'autorise à se réjouir du spectacle de la guerre dans des représentations de la violence qui donnent au peuple l'illusion de

participer au combat des soldats contre la barbarie. Entre la guerre et la paix il n'y a pour le citoyen romain qu'une différence stratégique ; mentalement, il est toujours en état de guerre pour le triomphe exclusif des idées romaines orchestré par le pouvoir central. En définitive, tout au long de son histoire, Rome a moins été en danger de guerre qu'« en danger de paix » ; et l'exaltation publique et contrôlée de la violence, militaire, triomphale ou ludique, a toujours été au cœur des grands rituels romains de cohésion et de concorde civiles. Certes, il s'agit souvent de célébrer l'avènement de la paix après une période de troubles, mais cette paix est une paix militante sinon agressive, qui symbolise « l'éternelle victoire » de l'empereur, présent, pour l'occasion, au milieu de son peuple, revêtu des insignes du triomphe ou de l'*aduentus*.

Ce rapport du citoyen à la violence d'État évolue considérablement vers la fin de l'antiquité, lorsque Rome se montre incapable de résister à la déferlante des invasions barbares, provoquant ainsi des « examens de conscience », en particulier chez les penseurs chrétiens, qui remettent en question non seulement le pérennité du modèle romain, mais aussi l'efficacité, sinon la légitimité de la guerre pour le perpétuer. Alors même que la survie de l'Empire est menacée sur toutes les frontières, un certain christianisme substitue progressivement à la théologie de la victoire une théologie de la non-violence qui en appelle à la conversion intérieure pour conjurer la violence extérieure. Plutôt que d'encourager les fidèles à la résistance armée au barbare, certains chrétiens, comme Paulin de Nole au début du Ve siècle, privilégient un repli spirituel qui considère cette lutte comme inefficace dès l'instant où les barbares ne sont pas seulement un ennemi terrestre, mais d'abord une manifestation diabolique. Face à un tel adversaire, les armes humaines occultent le véritable combat qui est d'ordre spirituel et elles accordent une importance excessive à ce qui n'est qu'un épiphénomène d'une lutte plus universelle. Dans ce contexte, la question de la survie de Rome devient presque anecdotique ; le mythe s'effondre, en tout cas dans son existence politique, et ne mérite plus qu'on verse le sang pour lui. Paulin va même jusqu'à menacer de l'enfer ses lecteurs qui refuseraient de quitter l'armée, et une de ses lettres est un véritable réquisitoire contre le service militaire<sup>9</sup>. Après avoir été un des plus puissants alliés du pouvoir impérial, le christianisme se désintéresse du conflit qui oppose la Rome terrestre et les envahisseurs barbares, car ce conflit entraîne des craquements eschatologiques qui dépassent la mesure humaine tant par leur ampleur que par leur durée et leur violence. L'« impossible défaite » s'est avérée être un mythe mensonger lorsqu'il est au service d'une cité humaine ; la « cité de Dieu » requiert désormais toutes les énergies du chrétien pour mener un combat personnel et ascétique contre les malheurs du temps. Dans cette perspective, la recherche de la paix relève désormais moins de la stratégie que de l'éthique, et elle devient dès lors une priorité morale qui l'emporte sur les considérations politiques d'opportunité ou de gloire extérieures ; mais en même temps, elle apparaît comme un idéal spirituel, de moins en moins accessible dans la cité des hommes qui semblait

<sup>9</sup> Voir PAULIN DE NOLE, *epist.* XXV (CSEL, t. 29).

alors vivre ses dernières heures, laissant espérer à saint Augustin l'avènement prochain de « la paix qui n'a pas de soir »<sup>10</sup>.

### C. LES AMBIGUITÉS DU RAPPORT CONTEMPORAIN À LA VIOLENCE D'ÉTAT

Au Moyen Âge, l'État n'est plus au centre de la problématique qui nous occupe, mais la violence de sang n'en reste pas moins omniprésente et pose problème à la fois à l'Église, aux princes et aux communes<sup>11</sup>. En revanche, la mentalité actuelle a globalement inversé le rapport de l'homme à cette forme de violence qu'il considère désormais comme inacceptable et qui remet en question le lien que celle-ci entretient avec le pouvoir. En effet, du Moyen Âge à l'époque contemporaine, les historiens constatent de façon générale, en Occident, un déclin continu de la violence interpersonnelle, une répulsion croissante des populations vis-à-vis de celle-ci et un contrôle de plus en plus systématique de la violence individuelle ou collective par l'État. Le triomphe de l'État-Nation va de pair avec le désarmement progressif des citoyens et la revendication par l'État du monopole de l'usage légitime de la violence. Ce vaste processus de « civilisation des mœurs », pour reprendre l'expression forgée par Norbert Élias<sup>12</sup>, explique le déclin de l'homicide et le déplacement de la violence physique vers le vol. Ainsi, « le déclin de l'agressivité mortelle correspond à la réussite de ce modèle de civilisation qui, imposé et intériorisé, conduit l'homme moderne à rejeter la violence, devenue objet de stigmatisation morale. Rejetée, la violence est à la fois désignée du doigt et repliée dans les marges du social »<sup>13</sup>.

Toutefois, l'extrême violence qui traverse le XX<sup>e</sup> siècle remet en cause ou, du moins, interroge ce modèle de la « civilisation des mœurs ». En effet, durant la Première Guerre mondiale, les pratiques de violence ont dépassé toutes les limites<sup>14</sup>, pourtant péniblement élaborées sur le plan du droit international aux Conférences de La Haye en 1899 et 1907. Sur les champs de bataille, véritables lieux de terreur, même les trêves des brancardiers ne sont pas respectées. En outre, les progrès de l'artillerie entraînent l'apparition d'une nouvelle réalité de guerre : la mort de masse. Le prix attaché à la vie humaine s'est effondré au sein de toutes les sociétés engagées dans ce conflit, entraînant un processus de brutalisation<sup>15</sup> auquel même les civils n'échapperont pas et dont les conséquences

<sup>10</sup> Saint Augustin termine ses Confessions sur cette ultime aspiration qui relit, à la lumière des derniers temps, le repos de Dieu au septième jour de la création : voir conf. XIII, 35, 50.

<sup>11</sup> Xavier ROUSSEAU, « De la négociation au procès pénal : la gestion de la violence dans la société médiévale et moderne (500-1800) », dans P. Gérard, F. Ost et M. van de Kerchove (éds), *Droit négocié, Droit imposé ?*, Bruxelles, FUSL, 1996, p.273-312.

<sup>12</sup> Norbert ÉLIAS, *Über den Prozess der Zivilization : soziologenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bâle, Haus zum Falken, 1939, 2 vol.

<sup>13</sup> Xavier ROUSSEAU, « C'est arrivé près de chez vous. La violence est-elle un objet d'histoire des Belges ? », dans G. Kurgan-van Hentenryk (éd.), *Un pays si tranquille. La violence en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, ULB, 1999, p.19.

<sup>14</sup> Cf. Stéphane AUDOIN-ROUZZEAU & Annette BECKER, 14-18, retrouver la guerre, Paris, Gallimard, 2000, p. 42-sv.

<sup>15</sup> George L. MOSSE, *Fallen soldiers. Reshaping the Memory of World Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1990.



se sont prolongées au-delà du conflit. Car les violences à l'encontre des civils — boucliers humains, viols, massacres — ont largement dépassé les violences habituelles subies par les civils en temps de guerre. La Deuxième Guerre mondiale va encore aller au-delà : les violences pratiquées, froidement et consciemment, par les SS à l'Est surtout<sup>16</sup>, mais pas seulement<sup>17</sup>, à l'encontre des populations civiles, dépassent de loin ce que la Première Guerre mondiale avait inauguré. Sans compter la mise à mort industrielle des Juifs et Tziganes, véritable irruption de l'impensable dans le monde contemporain<sup>18</sup>...

Bien des points communs, on le voit, unissent l'exercice de la violence collective et individuelle, souvent mêlées. Il est toutefois utile de les envisager isolément pour dégager les spécificités de leur inscription dans l'imaginaire.

## D. LA VIOLENCE COLLECTIVE

### **L**es instances du pouvoir

L'État prétend toujours au monopole de la violence, sous le prétexte d'en limiter et d'en contrôler l'exercice. L'antiquité en donne un exemple particulièrement flagrant dans la survalorisation romaine des idéologies guerrière et militaire à travers des images toujours soucieuses de préserver l'idéal d'une « violence civilisée ». L'art de la guerre, la discipline du soldat au combat, la construction et l'organisation matérielle des camps, toute la vie militaire contribue à ritualiser l'acte de guerre en une œuvre de civilisation dont le mérite doit rejaillir sur la cité tout entière et l'autorité qui la dirige. Rome a développé toute une pensée de la « guerre juste », qui prévoit des rites précis de déclaration de guerre, des limites dans la violence du combat, des lieux et des temps où il est interdit de combattre, bref un droit de la guerre qui devait en humaniser quelque peu la brutalité, même si Rome elle-même n'a pas toujours été fidèle à ses propres lois. Du reste, sous l'Empire, le droit de triompher est réservé au seul empereur, quel qu'ait été son degré d'implication personnelle dans la victoire elle-même. Lorsqu'un chef militaire remporte une victoire, il ne la remporte pas en son nom propre, mais en tant que citoyen, et l'empereur se réserve alors le mérite de cette victoire au titre de garant de

<sup>16</sup> Christopher BROWNING, *Des hommes ordinaires. Les 101<sup>e</sup> bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*, Paris, Les Belles Lettres, 1994 ; Christian INGROA, « Violence de guerre, violence génocide : les Einsatzgruppen », dans *La Violence de guerre, 1914-1945*, Bruxelles, Complexe, 2002, p.219-241.

<sup>17</sup> Songeons à Oradour-sur-Glanne, ce petit village français encerclé et détruit avec tous ses habitants par la division « Das Reich » en juin 1944, non parce qu'il s'y trouvait quelque résistant que ce soit, mais simplement pour semer la terreur.

<sup>18</sup> Cf., entre autres, Annette WIEVIORKA, *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, 1995 ; David CESARANI (dir.), *The Final Solution. Origins and implementation*, Londres-New York, Routledge, 1994 ; Gerhard HIRSCHFELD (dir.), *The Policies of Genocide, Jews and Soviet Prisoners of War in Nazi Germany*, Londres-Boston, Allen& Unwin, 1986.

la concorde civile, revêtu de l'*imperium* supérieur et responsable religieux des opérations militaires entreprises « sous ses auspices » par ses « légats ».

Dans les premiers temps de Rome, l'armée et la guerre sont une même réalité ; il n'y a d'armée romaine que lorsque la cité est en guerre ; en temps de paix, il n'y a pas le moindre soldat sur le territoire romain. Pour devenir soldat, le citoyen romain a besoin de la guerre et il entre alors dans une nouvelle communauté réglementée par le *sacramentum* ou le serment militaire, qui lui permet de verser le sang en toute légalité, sans en connaître la souillure. Tant qu'il n'a pas prêté le *sacramentum*, le soldat ne peut pas combattre, même s'il est armé, car il n'appartient pas encore à la communauté requise pour exercer l'activité guerrière.

Quand Rome a décidé de partir en guerre, elle ouvre les portes du temple de Janus, comme s'il s'agissait de quitter, physiquement mais aussi symboliquement, le territoire : partir en guerre est un rite de passage qui transforme précisément le citoyen en soldat pour préserver la Ville de toute agression extérieure. Comme toutes les utopies, Rome bannit ainsi les armes de son centre et elle les encourage à sa périphérie où la « violence civilisée » se charge de réduire la « violence barbare »<sup>19</sup>. L'image forte du camp romain participe de cet esprit. Tant que la guerre n'est pas finie, le soldat ne rentre pas chez lui ; il s'enferme chaque soir dans un camp, à l'écart des villes, et s'il est en déplacement, il en reconstruit un nouveau chaque jour, quelles qu'aient été les fatigues du combat ou de la marche. Certes, le camp est un lieu de réparation et de sécurité ; mais il est aussi un lieu symbolique qui doit maintenir le soldat dans le cadre de la civilisation, lorsqu'il en est éloigné par les exigences de la guerre. Un homme civilisé ne dort pas à la belle étoile, comme les barbares ou les fauves ; il dort sous un abri, qui n'est certes pas sa maison, mais qui est un espace ordonné, géométrisé, consacré aux dieux, ritualisé. La tente du général est un *templum*, où il prend lui-même les auspices. Toute la vie du légionnaire, en ce compris les pratiques alimentaires et le renoncement à toute forme de plaisir, le maintient loin de l'univers sauvage qui est celui de ses ennemis, endormis, ivres de viande et de vin, stigmatisés par tous les historiens romains.

Lorsque l'armée romaine est devenue une armée de métier après les conquêtes du II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, elle s'est sentie moins étroitement liée au *populus Romanus* qu'à l'*imperator* qui y détenait un commandement, au risque de provoquer d'inévitables « combats des chefs » qui ont finalement anéanti le vieux modèle républicain de l'armée populaire. S'il a mis un terme à ces luttes fratricides, l'avènement d'Auguste n'en a pas moins perpétué ce lien personnel qui liait désormais l'armée au chef de l'État et qui devait rapidement conduire à la création d'une véritable garde impériale à l'intérieur même de la Ville, violant ainsi un principe majeur de toute la tradition républicaine. Certes, une « cohorte prétorienne » existait avant Auguste : elle fonctionnait comme une

<sup>19</sup> Sur cette question, voir P.-A. DEPROOST, Rome. Les enjeux idéologiques d'un mythe urbain dans l'antiquité, dans P.-A. DEPROOST — B. COULIE (éd.), L'utopie pour penser et agir en Europe, Paris, L'Harmattan, 2002, p.53-71 (Coll. Structures et pouvoirs des imaginaires).

unité d'élite chargée de la protection rapprochée d'un général en campagne, mais elle était alors intégrée dans une légion. Sous l'Empire, cette unité d'élite devient un corps autonome, caserné dans la cité, et on devine sans peine le poids qu'elle fera désormais peser sur l'ordre civil lui-même. Dès la mort de Caligula, les prétoriens ont imposé Claude comme successeur, après les hésitations d'un Sénat incapable de résoudre la crise. Et toute l'histoire de l'Empire confirme cette première suppléance qui deviendra vite une sinistre habitude lorsque des princes furieux seront portés au pouvoir par des « dynasties de sergents-majors » selon l'expression de l'historien anglais Christopher Dawson qui évoquait en ces termes les empereurs issus de l'armée romaine du III<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>. Les réformes d'Auguste avaient définitivement réduit l'assemblée populaire à l'insignifiance et elles avaient cassé l'autorité du Sénat en le privant de son *princeps* devenu empereur ; parmi les trois instances qui, selon les termes de ces mêmes réformes, devaient garantir l'investiture du pouvoir suprême, seule l'armée pouvait encore faire entendre sa voix, et, plus particulièrement, « l'armée de la Ville », entièrement dévouée à son *imperator*. Le vieil adage républicain — *cedant arma togae* : « que les armes cèdent devant la toge » — avait vécu, laissant la place à un pouvoir de plus en plus militarisé qui prendrait en charge la décision politique et judiciaire, comme le redoutait déjà Cicéron dans les premières lignes de son *Pro Milone*. Très rapidement, l'empereur Caligula a été une des caricatures les plus abouties de cette revendication exclusive de la violence par le pouvoir, lorsqu'il se flattait d'aligner son mode de gouvernement sur ce vers fameux d'une tragédie d'Accius : *Oderint, dum metuant* — « Qu'ils me haïssent, pourvu qu'ils me craignent »<sup>21</sup>. Cette violence peut même s'exercer *post mortem*, comme en attestent les *Res gestae diui Augusti*<sup>22</sup> ; et à la mort de Constantin, en 357, le pouvoir, notamment militaire, est à ce point identifié à la personne de l'empereur que, pendant quatre mois, il sera officiellement exercé par un cadavre embaumé, en attendant que Constance, l'héritier présomptif, ne revienne d'une campagne contre les Perses.

Du Moyen Âge à l'Époque contemporaine, on assiste à la lente émergence de l'État monarchique puis démocratique et de son accaparement de l'usage légitime de la violence : police, armée, justice y exercent toujours une violence légitimée. Toutefois, pour garder sa légitimité, le pouvoir doit composer avec la société qu'il gouverne. Dès lors, la mise en scène comme la réalité de la violence légitime peuvent donner lieu à des jeux compensatoires. Ainsi, par exemple, certains prisonniers de guerre de 1914-1918 qui n'ont donc pu combattre l'ennemi deviennent dans l'après-guerre ceux qui jugent les ennemis de l'intérieur, les inciviques. D'ailleurs, les périodes de répression (policière ou judiciaire) qui suivent les guerres civiles et les guerres d'occupation voient le rôle de la Justice particulièrement surinvesti par les attentes des populations. Au sortir de la Première Guerre mondiale, la population belge qui a souffert pendant quatre

<sup>20</sup> Voir Chr. DAWSON, *Le moyen âge et les origines de l'Europe : des invasions à l'an 1000*, Paris, Arthaud, 1960, p. 35 (Coll. Signes des temps, t. 6).

<sup>21</sup> Voir SUÉTONE, *Caligula*, XXX, 3.

<sup>22</sup> John SCHEID, *op. cit.*

ans crie vengeance et réclame une justice rapide et sévère à l'égard de tous les « mauvais Belges ». Or, la confusion entre faute morale et infraction légale qui règne dans l'opinion publique ne permettra pas à l'appareil judiciaire de rencontrer toutes les attentes<sup>23</sup>. Il en résultera des amertumes profondes qui expliquent pour une part l'extrême sévérité de la répression après la Seconde Guerre mondiale dans ce pays. Mais, là encore, les opinions publiques ne seront pas totalement satisfaites : les uns s'estimant les victimes d'une Justice excessive, les autres constatant que certains comportements immoraux n'ont pas été condamnés.

Quoi qu'il en soit, même en période de paix, il y a toujours la possibilité que l'État abuse de ce pouvoir. C'est le cas dans les dictatures actuelles comme cela l'était dans les tyrannies antiques. Il y a alors perversion de la légalité de la violence de l'État. Ce phénomène peut croiser un destin individuel, dont les dérives mégalomaniaques des empereurs fous ont commencé à donner l'exemple à l'époque antique. Il peut aussi reposer sur une instrumentalisation de la culture par le pouvoir. Ici encore, l'antiquité en donne un bon exemple dans la figure de Néron qui construit à Rome un système culturel inédit, doublement fondé sur la « démocratie ludique » des jeux du cirque et l'élitisme d'une culture étrangère survalorisée, en l'occurrence la culture grecque. À l'époque contemporaine, Hitler et Staline sont également les parangons d'une culture nouvelle qui n'a pas compté pour peu dans la mise en place de leur idéologie totalitaire. D'où l'intérêt de l'étude des faits de culture dans le contexte de leur rapport au pouvoir politique.

Par opposition au pouvoir d'État, un contre-pouvoir peut apparaître. Encore faut-il nuancer ce que l'on entend par là. Bien des auteurs<sup>24</sup> considèrent les violences collectives comme une forme de régulation sociale qui implique des pratiques ritualisées destinées à canaliser la violence ; ainsi des charivaris d'Ancien Régime. Toutefois, avec l'émergence de l'État monarchique aux Temps Modernes, on voit apparaître une concurrence entre des formes de violences socialement légitimées au plan local et les instances judiciaires relevant du pouvoir central<sup>25</sup>. Le droit devient alors un processus de normalisation de la violence qui prend le dessus et relègue à la marge les formes coutumières. Indéniablement, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, il y a un contrôle de plus en plus systématique de la violence par l'État et une mutation progressive des sensibilités. « Résultat : l'homicide cesse d'être un comportement privé pour devenir un crime jugé par les juridictions ordinaires à la fin du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles »<sup>26</sup>. En revanche, à l'époque contemporaine, face au monopole de l'État désormais acquis, on voit apparaître des contre-pouvoirs qui posent la question de la

<sup>23</sup> Cf. Xavier ROUSSEAU & Laurence VAN YPERSELE, « La répression de l'incivisme en Belgique au travers de la presse francophone bruxelloise et des procès de la Cour d'assises de Brabant (1918-1922) », dans L. VAN YPERSELE (éd.), *Imaginaires de guerre : l'histoire entre mythe et réalité*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant - Presses universitaires de Louvain (coll. Transversalités, III), 2003, p.253-302.

<sup>24</sup> Cette idée doit beaucoup aux travaux d'Engels et Marx, ainsi qu'à ceux de Weber. Entre autres, Norbert ROULAND, *Anthropologie juridique*, Paris, PUF, 1988 ; R. VERDIER, G. COURTOIS & J.P. POLY, *La vengeance*, Paris, Cujas, 1980-1984, 4 vol.

<sup>25</sup> Étienne CLÉDA, art. cit.

<sup>26</sup> Xavier ROUSSEAU, « C'est arrivé près de chez vous... », art. cit., p.18.

légitimité de la violence sociale et politique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple, les violences collectives (grèves sanglantes, explosions révolutionnaires, etc.) sont analysées par nombre d'auteurs<sup>27</sup> comme les indicateurs des luttes sociales dans un monde en train de s'industrialiser. En outre, on constate un déplacement de la signification collective de la violence vers sa politisation. En effet, les contre-pouvoirs peuvent être révolutionnaire ou résistant selon le contexte. Mais la frontière peut s'avérer poreuse entre ces deux catégories. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, durant la Seconde Guerre mondiale, les mouvements de résistance armée d'extrême gauche sont en même temps révolutionnaires<sup>28</sup>. En effet, la force exercée par le contre-pouvoir est toujours ambiguë : elle est *de facto* illégale pour l'État dominant, *a fortiori* s'il est l'occupant, mais elle est légitime par rapport à une vision du monde, à un idéal<sup>29</sup> (par exemple la lutte pour l'indépendance nationale ou la libération de la patrie envahie). Cette violence exercée contre le pouvoir en place vise la création d'un ordre nouveau dès lors que ce pouvoir paraît injuste, *a fortiori* en période occupée car on exprime alors la fidélité à l'État avant qu'il ne soit envahi.

## **L** es types de violence

La violence peut être factuelle et concerner les biens ou les personnes ; elle peut aussi être symbolique si un système d'oppression mis en place fait ressentir une menace permanente en recourant à des armes de type symbolique (comme les passeports différentiels des Alsaciens après 1918 en fonction des liens de proximité avec l'ex-ennemi<sup>30</sup> ou, de façon encore plus odieuse, l'étoile juive imposée par les Nazis), ou s'il s'exerce sournoisement, en obtenant même l'accord de l'opprimé lui-même (comme ce fut le cas pour la marginalisation des parlers locaux en France, acceptée en regard du prestige symbolique accordé à la norme centralisatrice parisienne)<sup>31</sup>. « La propagande est aux démocraties ce que la violence est aux dictatures », remarque Noam Chomsky. L'histoire fournit de nombreux exemples de violences apparemment anodines : la claque organisée, déjà dans les jeux du cirque et les spectacles organisés par les empereurs, le refus de la culture et de la langue de l'autre, l'érection des drapeaux et des statues en territoire conquis, l'esthétisation des

<sup>27</sup> Voir : Clive EMSLEY & Louis A. KNACKLA (éd.), *Crime History and Histories of Crime. Studies in the Historiography of Crime and Criminal Justice in Modern History*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1996.

<sup>28</sup> Cf., par exemple, José GOTOVITCH, *Du rouge au tricolore : les communistes belges de 1939 à 1944, un aspect de l'histoire de la résistance en Belgique*, Bruxelles, Labor, 1992.

<sup>29</sup> Le mot « idéal » semble plus approprié que celui d'« utopie » dans ce contexte. Toute utopie bascule dans la violence quand elle passe dans le réel, dans le projet politique. Elle se renie alors elle-même puisqu'elle n'est plus un non-lieu. L'utopie doit être un non-lieu qui interroge sans cesse l'idéologie pour que celle-ci ne se ferme pas sur elle-même. Cfr les développements de Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris, Le Seuil, 2003) et de Hannah Arendt dans « Sur la violence », in *Du mensonge à la violence* (trad. Guy Durand, Paris, Calman-Lévy, 1972, rééd. « Pocket-Agora », 1994).

<sup>30</sup> Bruno CABANES, *La Victoire endeillée. La sortie de guerre des soldats français (1918-1920)*, Paris, Le Seuil (UH), p.171-180.

<sup>31</sup> Pierre BOURDIEU, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Le Seuil, 2001.

signes du pouvoir dans l'architecture urbaine, comme, par exemple, la Rome reconstruite par Néron après le grand incendie de 64, l'usage interprétatif du patrimoine culturel<sup>32</sup>, etc.

La distinction n'est pas toujours tranchée entre la violence factuelle et la violence symbolique : la déprédation réelle de l'objet peut être ressentie comme une forte sanction symbolique ; c'est le cas dans toutes les occurrences de profanation et de destructions de monuments à forte charge identitaire<sup>33</sup>. Les propagandes, les créations de mythes et de stéréotypes sont elles-mêmes des violences symboliques dans la mesure où elles visent un cadrage de l'opinion, instrumentalisée au profit du pouvoir. C'est ainsi que les traces écrites d'un phénomène en disent souvent plus sur les imaginaires que sur le phénomène lui-même : les *Res gestae diui Augusti* sont bien autre chose que le lieu d'une vérité biographique<sup>34</sup> ; les colonnes Trajane ou Vendôme perpétuent bien autre chose que le scénario des campagnes de Trajan ou de Napoléon, dont le spectateur est, du reste, incapable de lire à l'œil nu le détail des images. Et en matière judiciaire, les archives relatives aux violences criminelles témoignent plus des mentalités de l'époque et des pratiques judiciaires qui en découlent que des faits comme tels<sup>35</sup> : ainsi, par exemple, l'augmentation des poursuites pour homicide à la fin des Temps Modernes ne témoigne pas d'une augmentation des homicides, mais de la volonté de les réprimer ; de même, au XIX<sup>e</sup> siècle, on constate à la fois une diminution des crimes de sang et une fascination croissante du public pour la figure du criminel<sup>36</sup>.

## V iolence et temporalité

Si la violence s'exerce autant dans un espace symbolique que réel, elle peut s'inscrire de différentes manières dans la temporalité. Elle peut être spontanée (colères populaires, jacqueries, mutineries...) ; les mouvements abrupts de ce type s'écroulent très rapidement, à moins qu'ils ne soient récupérés dans une structure qui organise leur développement. Mais elle peut au contraire être programmée, préparée, et rencontrer ou récupérer l'exaspération collective ; c'est le cas de bien des révolutions. Dès lors qu'elle est stratégique, elle est souvent ritualisée ; ainsi en va-t-il de la justice exercée en temps de paix, mais aussi des guerres traditionnelles avec la délimitation des champs de

<sup>32</sup> William MOEBIUS, op. cit.

<sup>33</sup> Ainsi, par exemple, en 1918, les soldats français qui entrent en Rhénanie porteront atteinte à quelques monuments représentant Bismarck (Cf. Bruno CABANES, op. cit., p.227-231) ; tandis qu'en 1940, les Allemands détruiront tous les monuments aux morts belges de 14-18 qui accusent explicitement la barbarie teutone (Axel TIXHON & Laurence VAN YPERSELE, « Du sang et des pierres. Les monuments de la guerre 1914-1918 en Wallonie », dans Cahiers d'Histoire du Temps Présent, Bruxelles, n°7, 2000, p.83-126).

<sup>34</sup> John SCHEID, op. cit.

<sup>35</sup> Marie-Sylvie DUPONT-BOUCHAT, « Constructions et transformations des sensibilités à la violence au fil du XIX<sup>e</sup> siècle », dans P. Gérard, F. Ost et M. van de Kerchove (éds), Droit négocié, Droit imposé ?, Bruxelles, FUSL, 1996, p.41-60.

<sup>36</sup> Dominique KALIFA, L'encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Epoque, Paris, Fayard, 1995 ; ID., Crime et culture au XIX<sup>e</sup> siècle, Paris, Perrin, 2005.

bataille, les trêves pour la récupération des corps, etc. Si ces éléments ont souvent été remis en cause dans les guerres contemporaines, certains scénarios médiatiques continuent à les inscrire dans une forme de ritualisation, jouant habilement sur le pathos au départ de mises en scènes qui cadrent clairement l'axiologie et les agissements légitimes du pays en guerre, afin de modeler l'opinion publique et de provoquer le sentiment d'un partage émotionnel fort, susceptible de renforcer la culture de guerre<sup>37</sup>. Ainsi en va-t-il *a fortiori* de toute mise à mort inscrite dans un scénario de représentation collective, tels les sacrifices humains opérés dans l'Antiquité selon des scénarios rituels<sup>38</sup>, les ordalies et autres chasses aux sorcières.

La programmation de la violence implique certaines périodes de latence et un étirement dans le temps, qu'il s'agisse d'exercer une pression matérielle comme dans le cas de la Guerre de Cent ans, ou symbolique comme dans la « guerre froide ». Mais l'exercice de la violence peut être de courte durée ou s'exercer à moyen ou à long terme sans que ceci ne recoupe nécessairement une stratégie : ainsi la longueur de la Grande Guerre n'avait été prévue par personne et même le jeu diplomatique a été dépassé par les événements<sup>39</sup> ; en 1940, la guerre déclenchée par Hitler était censée être courte mais même celui qui l'avait programmée a été dépassé par la réalité<sup>40</sup>.

Un chronotope particulier est lié aux violences collectives : l'imaginaire de la fin. En effet, tous les millénarismes sont violents, et orientés vers la révélation d'un monde nouveau qui n'apparaît pas sans souffrance, tel en un douloureux accouchement. Les *Apocalypses* juives ou chrétiennes participent de cet esprit, relayées plus tard par les violences des mouvements réformateurs qui se sont notamment manifestés à la fin du moyen âge et au début des Temps modernes (comme les apostoliques de fra Dolcino de Novare ou les anabaptistes de Münster, auxquels Marguerite Yourcenar a consacré un important chapitre de *L'Œuvre au Noir*)<sup>41</sup>. L'idéologie marxiste du « Grand Soir » ne fait pas non plus l'économie de la violence révolutionnaire pour mettre en place le messianisme prolétarien. À la Belle-Époque, on a eu le sentiment que la fin du monde présent n'arrivait pas assez tôt et que l'anarchisme était nécessaire pour provoquer la fin. « 14-18 » devait être « la der des der » et inaugurer une nouvelle ère pacifiée. Hitler chérissait des idées millénaristes avec l'intime conviction qu'il était l'homme attendu pour créer un nouveau monde épuré. Cela étant, le binôme n'est pas réversible : toutes les violences et toutes les pensées de la fin ne sont pas nécessairement millénaristes, et ces pensées peuvent même s'exercer sans violence, comme on a pu le voir lors de la chute du mur de Berlin

<sup>37</sup> Hélène PUISEUX, *Les figures de la guerre. Représentations et sensibilités 1839-1966*, Paris, Gallimard (« Le temps des images »), 1997.

<sup>38</sup> Françoise VAN HAEPEREN, *op. cit.*

<sup>39</sup> Jean-Jacques BECKER, *L'année 14*, Paris, Armand Colin, 2004.

<sup>40</sup> John KEEGAN, *La Deuxième Guerre mondiale*, Paris, Perrin, 1990 ; Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, Annette BECKER, Christian INGRAO & Henri ROUSSO, *La Violence de guerre, 1914-1945*, Bruxelles, Complexe, 2002.

<sup>41</sup> Voir N. COHN, *Les fanatiques de l'Apocalypse. Millénaristes révolutionnaires et anarchistes mystiques au Moyen Âge*, traduit de l'anglais par S. Clémendot avec la collaboration de M. Fuchs et P. Rosenberg, Paris, Julliard, 1962 ; et toute la deuxième partie du livre de J. DELUMEAU, *Mille ans de bonheur (Histoire du Paradis, tome 2)*, Paris, Fayard, 1995.

en 1989 et lors des « révolutions oranges » qui ont mis un terme aux idéologies du parti unique ou à des occupations étrangères.

## E. LA VIOLENCE INDIVIDUELLE

La violence individuelle peut être abordée selon les mêmes paramètres que pour l'expérience collective. Il convient de se poser la question de ses motivations (légitimes ? illégitimes ? par rapport à quoi ?), de ses modalités (factuelles ou symboliques) et de son inscription dans la temporalité. Lorsque la violence d'un individu est spontanée, imprévisible, irréfléchie, on la porte au compte de la pulsion ; mais elle peut relever aussi de la programmation, de la rumination, de la vengeance, etc. On remarque que la violence instaure souvent un espace-temps particulier qui bouleverse l'ordre ordinaire, provoque un écrasement du temps, voire l'entrée dans le hors-temps. Quand il s'agit de décrire la violence, l'expression individuelle de la temporalité relève souvent davantage de l'ordre du symbolique : le témoignage reconfigure le temps et l'espace en regard de l'imaginaire, sans rapport nécessaire avec le réel.

La violence individuelle a la particularité de pouvoir être cyclique dès lors qu'elle rejoint la pulsion de répétition, soit une pathologie due à un traumatisme, la répétition étant une expression d'impuissance ; les sévices sont, dans ce cas, ritualisés, comme on le voit chez les tueurs en série. Le trauma supposé est une façon d'essayer de rationaliser le déclenchement de la violence. Par contraste, la violence collective n'est pas répétitive, même s'il peut arriver à l'histoire de bégayer (comme dans la persécution des Juifs, perpétrée à différentes périodes de l'histoire et parfois « justifiée » selon les mêmes critères du traumatisme reçu).

Cela étant, en matière de violence individuelle, il convient de distinguer la violence agie (infligée à autrui) et la violence subie. La distribution des rôles, qui n'est pas séparable de la question de l'exercice du pouvoir puisqu'il y a bien rapport de forces, détermine en profondeur la compréhension du phénomène de la violence.

### **L** a violence agie

Dans le monde contemporain, il paraît impossible d'admettre que l'on puisse éprouver de la jouissance dans la violence agie : c'est là une idée qui appartient à l'ordre de l'inadmissible, qui fait exploser le sentiment de l'identité de soi ; c'est donc une tache aveugle de la conscience. Ainsi, au XX<sup>e</sup> siècle, dans l'expérience de la mort donnée en face à face, bien souvent la jouissance ne vient pas d'avoir donné la mort, mais plutôt d'avoir surmonté l'objet de la peur, de s'être libéré de l'angoisse. Pour autant, il s'avère bien difficile, voire impossible d'en parler, étant donné l'amalgame des deux raisons qui empêche



de se récupérer en tant qu'être humain. Ainsi, les témoignages des anciens combattants de la Première Guerre mondiale, même dix ans après le conflit, ne parlent guère que des souffrances et de la mort subie ; la mort agie restant hors champ<sup>42</sup>.

L'impossibilité à prendre de face la question de l'exercice jouissif de la violence implique une série de stratégies d'évitement, sauf dans les cas de déviance (la folie)<sup>43</sup> ou de déclassement (la marginalité assumée)<sup>44</sup>, soit d'infra-humanité, ou au contraire de supra-humanité, plaçant l'auteur de la violence au-dessus des lois humaines<sup>45</sup>. C'est pourquoi, par exemple, les Nazis ne reconnaissent aucun plaisir dans la brutalité exercée mais seulement dans la participation à un ordre nouveau, fût-il violent.

Pour supprimer la culpabilité, on évite de voir l'autre en tant qu'autre : l'être violent est réifié, animalisé, déshumanisé (on ne se sent pas coupable d'écraser une mouche, encore moins d'avoir détruit un parasite, comme c'est le cas des Nazis vis-à-vis des Juifs<sup>46</sup>). Cette humiliation de l'être violent renforce l'angle mort de la violence. Elle explique aussi que l'on soit en présence d'un cercle vicieux et que s'impose la nécessité absolue d'une objectivation extérieure pour que l'on puisse comprendre sa propre violence.

Cela étant, la violence agie et son spectacle semblent moins insupportables lorsqu'ils apparaissent dans un univers de fiction, comme c'est, par exemple, le cas des récits mythiques représentés sur une scène tragique. Sans entrer ici dans le vaste débat sur la valeur « cathartique » de la tragédie, il convient cependant de rappeler que la représentation de la violence et la jouissance qu'elle induit sont précisément au cœur de ce débat, où l'on a trop souvent réduit la pensée d'Aristote à des interprétations exclusivement moralisantes ou psychanalytiques. À bien comprendre la pensée d'Aristote, la tragédie n'a pas pour but de « purifier » les passions des spectateurs ou de les « libérer » de leurs traumatismes, mais bien de « représenter » une histoire qui met en scène des émotions « épurées » dans le champ du théâtre, alors qu'elles seraient insoutenables dans le champ du réel. Haïssables dans l'ordre de l'expérience quotidienne, le sacrifice d'Iphigénie, le double infanticide de Médée, l'inceste et le parricide d'Œdipe n'en suscitent pas moins une jouissance esthétique dès lors qu'ils se donnent à voir sur une scène de théâtre qui libère ces événements de leur opacité accidentelle pour les investir d'une dimension symbolique.

<sup>42</sup> Stéphane AUDOIN-ROUZEAU & Annette BECKER, 14-18, retrouver la guerre, Paris, Gallimard, 2000.

<sup>43</sup> C'est le cas de Quentin, le héros psychopathe de *Zombie* de Joyce Carol OATES (trad. fr. Paris, Stock, 1997), voir Bertrand GERVAIS, « La ligne de flottaison. Violence et représentation / Le spectacle de la violence », *cfr infra*. Le roman est écrit du point de vue du jeune criminel, dans un étalage de déraison et un style décousu qu'accroissent encore certains dessins infantiles de la main du héros-narrateur.

<sup>44</sup> Dans le roman d'Henry BAUCHAU *Œdipe sur la route* (Arles, Actes Sud, 1990), seul Cléos, le bandit de grands chemins qui a fait son deuil de toute réintégration sociale possible, peut déclarer, ayant épargné la vie d'un scélérat à qui il s'est contenté de donner une leçon sous forme d'un charivari : « Son sang manque à notre plaisir » ; dans la communauté des bergers « on voit que beaucoup l'approuvent » mais ils « s'en vont en silence » (p. 44).

<sup>45</sup> On en voit quelques cas chez les Empereurs romains : le pouvoir impérial qui place au-dessus des lois des simples mortels peut justifier toutes les cruautés.

<sup>46</sup> Cf. Jean-Michel CHAUMONT, *La concurrence des victimes*, Paris, La Découverte, 1996.

Issues d'une extratemporalité mythique, ces violences ont perdu leur charge existentielle au profit d'un sens « mimétique », où le spectateur « reconnaît », sans devoir les craindre dans son expérience, les comportements déviants de l'âme humaine.

## **L** a violence subie

L'être violenté<sup>47</sup> est dépossédé de son humanité, et cette violence symbolique est souvent plus douloureuse encore que l'agression physique. Elle permet de comprendre que l'on n'ait aucune envie d'en parler par la suite. Dans le cas de la torture, la victime est en outre elle-même prise dans le cercle vicieux de la violence puisqu'une complicité subjective est vécue par le torturé dès lors qu'il a en mains le moyen d'arrêter cette torture ; il participe donc pleinement à la torture qu'il subit par ailleurs : le piège est total.

Ces éléments permettent de comprendre la difficulté de mettre en mots la violence expérimentée, qu'elle soit agie ou subie. Elle débouche ainsi soit sur le silence, soit sur l'oubli. Dans *Face à l'extrême*<sup>48</sup>, Todorov défend la thèse de la schizophrénie du bourreau, qui instaure une séparation totale entre la conscience de faire le mal d'une part, la possibilité de continuer à vivre d'autre part. Cet oubli « pathologique » explique que les bourreaux puissent vivre centenaires. Par contraste, le torturé ne peut sortir du choc de la déshumanisation qu'il a subi, dès lors que l'émotion favorise la mémoire<sup>49</sup> ; il ne peut pas non plus se dégager de la culpabilité d'avoir participé, même passivement ou par omission, au processus de la violence. D'où les nombreux suicides parmi les torturés et les survivants des camps. En un mot, seule l'amnésie vaut amnistie.

On entre donc par la violence dans la catégorie du trauma, qui peut entraîner une compulsion de répétition fantasmée, mais aussi avoir des conséquences éventuelles sur l'agir réel lorsqu'il y a passage à l'acte.

<sup>47</sup> Nous éviterons ici le terme de « victime », car le mot a servi trop de maîtres (le bourreau se perçoit lui-même souvent comme une victime) et il peut avoir des conséquences néfastes (cfr infra).

<sup>48</sup> Tzvetan TODOROV, *Face à l'extrême*, Paris, Le Seuil, 1994.

<sup>49</sup> En effet, la psychologie cognitive a prouvé que l'émotion renforçait la mémoire, jusqu'à un certain point au-delà duquel le sujet entre dans le refoulement.

## F. L'IMAGINAIRE DE LA VIOLENCE

Les modalités de la mise en scène littéraire

La violence fantasmée est prolixe du point de vue de l'opresseur : on la trouve dans la lettre du soldat, la petite presse, la littérature de gare, le cinéma populaire, etc. On peut même dire qu'il y a dans la production de masse une surenchère banalisante de la brutalité : la répétition et la montée en gradation sont nécessaires pour maintenir le jeu de la fascination/répulsion chez le lecteur ou le spectateur. Toutefois, cette production peut exercer une fonction cathartique dans la mesure où la violence s'y trouve cadrée. Ainsi le polar prévoit-il le rôle de l'enquêteur qui assure le retour à l'ordre et au sens.

Parallèlement à cette mise en scène ludique, la littérature offre aussi un autre spectacle, celui de la violence absurde, qui paraît ne renvoyer qu'à elle-même. Dans ce cas, la violence devient énigme, appel à l'explication (toute énigme est appelée à se résoudre). Celle-ci peut être trouvée dans deux directions, l'infra-humain et le supra-humain : d'une part on peut se pencher sur l'histoire du sujet et exploiter la notion de trauma (comme dans *Zombie* de Joyce Carol Oates<sup>50</sup>), d'autre part on peut éclairer la situation par référence à des modèles mythiques, à des cadres séculaires pour penser la violence : le Minotaure dans la culture antique, la figure diabolique dans la culture chrétienne, etc. (toutes deux sont convoquées dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère<sup>51</sup>). La tendance générale des littérateurs est de traiter la violence de biais, ce qui souvent conduit à la mettre à distance dans l'espace-temps pour pouvoir en parler. Ainsi, même s'il n'est pas toujours facile d'objectiver le phénomène, il apparaît de plus en plus que les personnages tragiques de Sénèque doivent une part importante de leur violence à celle de Néron et de son entourage, que le philosophe connaissait bien, mais ne pouvait pas dénoncer. Le théâtre de Sénèque est un théâtre « engagé » qui se présente souvent comme une critique sociale implicite. Les tyrans sinistres que l'on y rencontre font inévitablement penser aux empereurs

<sup>50</sup> Roman analysé par Bertrand GERVAIS, op. cit. Le récit laisse entrevoir la possibilité d'un traumatisme initial du jeune psychopathe, qui serait la mort d'un ami d'enfance au cours d'un jeu dans la piscine. Le doute quant à la culpabilité de Quentin dans cet accident autorise l'hypothèse d'une compulsion de répétition violente, et permet de comprendre pourquoi le jeune garçon fuit désormais tout face à face qui pourrait rappeler le regard inquisiteur de son père au moment de l'accident mortel. Cet événement pourrait être à l'origine de sa recherche frénétique d'un ami programmé pour ne plus mourir (un zombie) ; il explique en tout cas que le « parfait zombie », c'est-à-dire la dernière victime, soit reconnu en tant que tel lorsque Quentin l'aperçoit au bord d'une piscine.

<sup>51</sup> Paris, Gallimard, 2001. Roman analysé par Bertrand GERVAIS, op. cit. Il s'agit de l'histoire (vraie) du « docteur » Jean-Claude Romand qui, le 9 janvier 1993, assassinait sa femme et ses deux enfants, se rendait ensuite chez ses parents qu'il tuait également, puis revenait chez lui pour se suicider. Romand, qui n'avait jamais été médecin, avait trompé pendant vingt ans son entourage, et lorsque l'édifice labyrinthique de mensonges qu'il avait soigneusement construit avait menacé d'être découvert, il n'avait trouvé d'autre échappatoire que de supprimer ceux dont il ne pourrait supporter le regard après avoir été démasqué. Emmanuel Carrère non seulement reconstitue et essaie de comprendre le drame, mais il s'engage aussi bien au delà de ce qu'exigerait la simple restitution, comme si Romand, qui a survécu au drame, l'entraînait dans une spirale infernale.

fous ; Phèdre et Médée doivent sans doute quelque chose à Agrippine. Sénèque intègre dans ses tragédies mythologiques l'histoire romaine contemporaine et sa propre expérience acquise dans le sérail impérial.

Plus récemment, pendant les années nationales-socialistes en Allemagne, les écrivains ne peuvent interroger le temps présent qu'en évoquant la violence exercée dans un passé et un espace lointains. Il est frappant qu'Alfred Döblin et Reinhold Schneider, par exemple, s'intéressent tous deux, et sans concertation aucune, à l'histoire de Las Casas, ce dominicain qui osa adresser à Charles Quint une *Très brève relation de la destruction des Indes* et plaider la cause des Indiens opprimés. Leur divergence d'interprétation de cette figure exprime en fait leur malaise respectif à l'égard de la puissance nazie qu'ils ne peuvent aborder de front<sup>52</sup>.

Mais l'énigme n'est encore qu'un traitement de surface ; lorsqu'elle dépasse toutes les explications, la violence est le symptôme d'un mystère qui est au fondement de l'existence humaine. Il y a une incapacité foncière à mettre des mots sur ce qui dépasse l'entendement, à maintenir présent ce qui toujours échappe. La littérature qui veut suggérer le mystère ne pourra dès lors qu'opérer une mise en cause des pistes explicatives. La tragédie antique, élisabéthaine ou classique joue sur ce tableau en montrant sans l'expliquer le poids d'une fatalité, qu'elle soit collective, familiale ou dynastique, comme dans la tragédie grecque, ou qu'elle relève d'une « culpabilité » dont l'homme porte la trace dans son histoire personnelle, comme dans les théâtres de Sénèque ou de Shakespeare. Les avatars contemporains de ces tragédies, qui intègrent volontiers le dérisoire au tragique, ne se privent pas d'y glisser quelque clin d'œil amusé à la psychanalyse banalisée (pensons à Giraudoux ou Cocteau). La littérature peut aussi organiser un brouillage des rôles mythiques ou psychanalytiques qui pouvaient cadrer la compréhension de la violence (comme c'est le cas dans *Zombie*).

## E ntre imaginaire et vécu : les risques de la violence représentée

La représentation de la violence pose aujourd'hui une question éthique qui ne se posait pas à l'époque d'Aristote, mais qui a commencé de se poser à l'époque de Sénèque. Le spectacle de la violence ne peut-il pas induire des ravages dans les sociétés humaines ? Les crimes atroces, la cruauté, la violence de la tragédie complaisamment exhibés ne sont-ils pas dangereux pour ceux qui les regardent ? La Grèce ne s'est jamais posée cette question, parce qu'elle a toujours clairement séparé, dans ses pratiques culturelles, l'imaginaire collectif et l'imaginaire individuel. Or, si cette séparation reste nettement affirmée, il n'y a pas de danger que l'inhumanité contamine l'humanité. Toutes les sociétés

<sup>52</sup> Hubert ROLAND, « Autorité et exercice du pouvoir : la conquête espagnole de l'Amérique latine vue par deux auteurs allemands de l'exil et de l'émigration intérieure (Alfred DÖBLIN et Reinhold SCHNEIDER) pendant les années nationales-socialistes (1933-1945) », cfr infra.

traditionnelles accumulent des mythologies horribles, mais tant que la fiction maintient l'écart, les personnages tragiques ne sont pas nocifs. Aucun Athénien ne s'est jamais pris pour Œdipe ; s'il existe, le complexe d'Œdipe relève de l'imaginaire individuel, mais l'imaginaire collectif de la Grèce n'en a jamais souffert. En revanche, comme le montre Marc Augé, dans *La Guerre des Rêves*, on assiste aujourd'hui à un brouillage de cette distinction, notamment dans des séries télévisées qui présentent la fiction comme un documentaire ou qui reconstituent la réalité dans des *reality-show* qui cherchent à théâtraliser le réel.

Le même phénomène est apparu à l'époque de Néron et a pu affecter le regard des spectateurs sur le théâtre, cruel et violent, de Sénèque. La société de ce temps semble effectivement montrer une confusion entre le théâtre et la vie publique, entre la mythologie et la civilisation, que les historiens d'aujourd'hui résument sous le terme de « néronisme ». Pour accéder à la surhumanité dont il rêvait, Néron a pu non seulement s'inspirer des héros tragiques au théâtre, mais se considérer comme l'un des leurs jusque dans l'exercice du pouvoir et la banalité de la vie quotidienne. De fait, il confond volontairement politique et théâtre, et il inverse l'ordre social traditionnel. Alors que, depuis toujours, les acteurs sont exclus de la communauté civique, Néron veut légitimer son pouvoir par l'exercice du chant et du jeu. Il massacre sa famille en personnage tragique, comme dans les dynasties grecques des Atrides ou des Labdacides. Il contemple l'incendie de Rome, en chantant la prise de Troie dans son costume de théâtre. Il est convaincu que la musique de ses orgues apaisera la révolte de ses légions en Gaule. Lui-même est Œdipe, Apollon ou Hercule, et il pousse la noblesse romaine à monter sur scène, à se produire à ses côtés afin de prouver qu'il est le meilleur. Néron a théâtralisé le réel et installé la fiction mythologique au centre de son imaginaire individuel, en proposant comme modèle de vie aux Romains les fantasmes de sa culture grecque. La mythologie cessait alors d'être un langage culturel pour analyser le réel ; elle s'identifiait à lui pour l'investir de toutes ses monstruosité.

Il ne faut évidemment pas tenter d'expliquer le théâtre de Sénèque par ce contexte particulier : l'inhumanité qu'il produit ne doit rien aux fureurs néroniennes, mais la coïncidence historique est intéressante et nous aide à comprendre quels ont pu être les sentiments des Romains dès l'instant où ils ont eu conscience que leur prince a voulu introduire cette inhumanité parmi les hommes. Il est clair qu'à ce moment, la tragédie ne joue plus son rôle cathartique : la distance entre le symbolique et le réel s'est estompée et la *mimèsis*, dont Aristote avait fait le fondement de toute production esthétique, a disparu, car elle ne peut fonctionner que dans la célébration de l'altérité : seul l'autre peut être « représenté » ou « imité », et le rôle de la tragédie est précisément d'activer cette altérité pour susciter le plaisir de la « reconnaissance ». Dès l'instant où le langage symbolique devient un langage utilitaire, où le théâtre devient le réel, où le fantasme individuel devient un modèle social, l'écart disparaît entre le signifiant de la culture, l'inhumain,

et le contenu de la culture, l'humain, et toutes les dérives sont à craindre, en particulier lorsque la violence agit fait l'objet de la représentation.

Inversement, les représentations imaginaires de la violence qui en proposent un traitement exclusivement ludique (les jeux vidéos ou autres productions populaires) ne peuvent guère constituer une préparation efficace à ce qui est vécu sur le terrain d'affrontements réels, par exemple en temps de guerre. D'une part parce que, dans l'imaginaire, on choisit son rôle — celui du dominant — et l'on peut jouer sans danger sur le battement attraction/répulsion à l'égard de la violence. En effet, aucun risque vital n'est pris dans des scénarios purement virtuels ; au pire, on arrête de jouer ou de lire. Dans le vécu par contre, le dominant est perpétuellement susceptible de se retrouver dans la position du dominé et d'être réellement anéanti. Les représentations ludiques procèdent donc à une forme d'occultation de la possibilité de la violence subie ; elles passent sous silence le fait que la violence donnée peut être l'épreuve d'un face à face terrifiant. Cette déréalisation peut fonctionner dans un premier temps et même avoir un effet euphorisant, mais parce qu'elle fait l'économie d'un des deux pans de la situation réelle, elle ne peut efficacement y préparer.

Dans cette même logique, les agressions fantasmées débordent souvent largement les concrétisations. Ainsi, en 1918, la véhémence verbale des soldats français, dont témoignent leurs lettres, est d'autant plus importante qu'elle est projetée dans le futur, mais se réduit souvent à bien peu de chose au moment du passage à l'acte : lors de l'entrée des troupes françaises en Rhénanie, on compte peu de réalisations de vengeance réelles de la part des soldats qui avaient pourtant le verbe haut<sup>53</sup>. De même en Belgique, la fin de la Première Guerre mondiale suscite des explosions de violences populaires. Or, ce sont surtout les civils occupés qui, pendant la guerre, n'ont pas pu agir qui font exploser la colère populaire. Les soldats belges, certes, y participent mais de façon plus marginale que les civils<sup>54</sup> et les soldats alliés pas du tout. À la fin de la Deuxième Guerre mondiale, on retrouve ce phénomène dans l'ensemble de l'Europe : le maintien de l'ordre est assuré par les soldats alliés, tandis que les violences populaires sont perpétrées par les civils et certains résistants<sup>55</sup>. Si ces violences populaires, surtout celles de 1944 et 1945, peuvent s'expliquer par la vacance du pouvoir qui laisse place aux débordements, elles prennent également sens à l'égard de l'imaginaire, c'est-à-dire des représentations collectives qui sous-tendent l'agir. Car il est nécessaire qu'une légitimité forte vienne justifier la violence : c'est le cas des civils belges, érigés en martyrs durant la guerre 14-18, dont la colère paraît légitime même aux yeux des soldats belges. Hors de la légitimation, la violence ne peut s'exercer sans menacer l'intégrité des acteurs de la violence.

La guerre du Vietnam a mis en évidence, par l'absurde, l'importance de cette légitimité. Dans un contexte général où la guerre est délégitimée par

<sup>53</sup> Bruno CABANES, op. cit., p.181-276.

<sup>54</sup> Laurence VAN YPERSELE, « Sortir de la guerre, sortir de l'occupation : les violences populaires en Belgique au lendemain de la Première Guerre mondiale », in *Le Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, Paris, n°83, juillet-septembre 2004, p.65-74.

<sup>55</sup> Fabrice VIRGLI, *La France « virile ». Des femmes tondues à la libération*, Paris, Payot, 2001.

la population, l'hypermédiatisation des troubles qui mènent à la brutalité pathologique s'est avérée pénalisante pour les anciens combattants. En temps normal, c'est la reconnaissance publique de la souffrance consentie qui peut légitimer le combattant. Avant le Vietnam, on reconnaît la souffrance physique du soldat, qui donne lieu à un processus d'héroïsation (médailles, honneurs) et de réintégration. Les « gueules cassées » de 14-18, par exemple, provoquent une certaine répulsion, certes, mais ils incarnent aussi l'héroïsme patriotique authentique et, par là, ils fascinent<sup>56</sup>. En revanche, on occulte une grande part de leur souffrance psychique parce qu'elle est assimilée, dans l'imaginaire collectif, à la lâcheté. À partir de la guerre du Vietnam, on reconnaît l'existence d'un mal psychique durable chez nombre de soldats, ce qui implique la déshéroïsation et l'exclusion, car cette victimisation les place au ban de la société : les traumatisés resteront toujours plus ou moins traumatisés ; autrement dit, ils ne pourront jamais vraiment se réintégrer<sup>57</sup>. Remarquons en outre qu'une lassitude s'installe vite à l'égard de revendications victimaires répétées vis-à-vis de ceux qui, n'étant pas les bourreaux, n'y sont pour rien et ne veulent plus en entendre parler. De « victime de guerre », on peut ainsi passer subrepticement au statut de « victime de la société »...

## CONCLUSION

Quelle que soit la forme selon laquelle elle s'exerce, la violence s'avère toujours la résultante d'un manque d'altérité, d'une impossibilité à assumer sereinement la différence<sup>58</sup>. En effet, on observe qu'elle sert sur le plan collectif des systèmes politiques auto-légitimants (légaux ou constituant un contre-pouvoir), et qu'elle repose, en matière individuelle, sur un rapport réifiant à l'Autre. De là provient la difficulté du sujet à mettre des mots ou à proposer la médiation d'images à l'égard d'une expérience qui, par principe, est piégée dans l'identitaire. De là aussi découle la nécessité de la médiatisation par un tiers pour la penser. Les difficultés rencontrées par le témoignage, la fiction littéraire ou le discours critique (historique, philosophique, psychanalytique, sémiotique...) ne sont dès lors pas du même ordre. Ces derniers doivent en effet analyser, conceptualiser ce qui ne transparaît dans les autres discours que de manière opaque, tremblée, suggestive, voire par antiphrase ou dans le silence entre les mots.

Serait-ce là précisément une des missions citoyennes de la littérature ? Mettre des mots sur ce qui est proprement indicible, en créant la béance esthétique qui permet d'ouvrir cette opacité au regard d'autrui, fût-il celui d'un autre « je », comme lorsque le héros tragique découvre qu'il est habité par un autre lui-même, terrifiant, radicalement autre que lui et pourtant incontestablement lui puisqu'en lui. À l'épreuve de la violence, la littérature donne à l'homme la distance nécessaire pour opérer le retour sur soi qui « dit » l'ensauvagement à

<sup>56</sup> Sophie DELAPORTE, *Les gueules cassées. Les blessés de la face de la Grande Guerre*, Paris, 1996.

<sup>57</sup> Bruno CABANES, op. cit.

<sup>58</sup> Marc AUGÉ, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1997.

défaut de pouvoir le réduire. Mais, elle n'est pas sans risque lorsque la fiction place très haut la barre de la sauvagerie, au point de la repousser dans le mythe, de la rendre méconnaissable en nous-mêmes et de donner l'illusion que nous en serions incapables. La littérature doit alors piéger le regard dans la fascination honteuse au spectacle du monstrueux. Lorsque l'on a mauvaise conscience de sa passivité devant le malheur du monde, on trouve toujours quelque apaisement à regarder la monstrosité des autres et à se dire qu'il y a pire que soi. Tout l'art est alors de ramener le discours sur la violence à notre propre complicité dont Albert Camus a dressé le saisissant portrait dans son *Caligula* : « Mais qui oserait me condamner dans ce monde sans juge où personne n'est innocent ! » La littérature n'est pas non plus sans risque lorsque la fiction prend en charge le récit de violences avérées, mais c'est là un risque que partagent toutes les médiatisations de la violence. Plus que l'événement lui-même, ce sont ses images qui en définissent la brutalité, et l'on sait combien toutes les formes de pouvoir ont su profiter de cette virtualité pour disqualifier la violence de leurs adversaires et minimiser la leur. Ici encore, l'homme ne sortira pas de son impasse tant qu'il n'aura pas reconnu, une fois pour toutes, qu'il porte d'abord en lui, où qu'il soit, dominant ou dominé, les germes de la monstrosité dont il a tôt fait d'accabler les autres : « Non, Caligula n'est pas mort. Il est là, et là. Il est en chacun de vous. Si le pouvoir vous était donné, si vous aviez du cœur, si vous aimiez la vie, vous le verriez se déchaîner, ce monstre ou cet ange que vous portez en vous<sup>59</sup>. » Est-ce à dire que là où est la vie, là est aussi la violence ? Sans doute, mais parce que là où est la vie, là est aussi le désir de puissance. Et l'homme grandit chaque fois qu'il renonce à se satisfaire de ces impossibles désunions.

Paul-Augustin DEPROOST

Laurence VAN YPERSELE

Myriam WATTHEE-DELMOTTE

<sup>59</sup> A. CAMUS, *Carnets* 1 (janvier 1937), Paris, Gallimard, 1962, p. 43.





# L A VIOLENCE : DÉFINITIONS ET REPRÉSENTATIONS

D'après l'étymologie du mot, « violence » n'apparaît en français qu'en 1215. Mais à regarder de plus près sa signification il semble difficile de se faire une opinion claire quant à ses attributs. En effet, le *Dictionnaire historique de la langue française* ne donne pas d'éléments précis qui permettent d'extraire une interprétation univoque de la notion :

**VIOLENCE** n.f. est emprunté (1215) au latin classique *violentia* "caractère emporté, farouche" et, en parlant du vent, de l'hiver, d'un vin etc., "force violente", dérivé de *violentus*.

Le mot se dit de l'abus de la force pour contraindre quelqu'un à quelque chose, en particulier dans *faire violence* (à qqn) (1538) [...]

En droit, la violence est définie dans le code civil en 1804 [...]

L'adjectif, de même que le verbe *violare* (→ violer), dérive de *vis*, au pluriel *vires*, qui signifie d'abord "force en action", en particulier "force exercée contre qqn", d'où "violence" et parfois "viol", par ailleurs "assaut, force des armes". *Vis*, à partir de Cicéron, traduit les valeurs techniques du grec *dunamis* (→ dynamique) et signifie "puissance, ascendant", "vertu (d'une plante, d'un remède)", "valeur (d'une monnaie)", "sens, valeur (d'un mot)", "caractère essentiel (d'une chose, d'une personne)". Le pluriel *vires* désigne concrètement les forces physiques, les ressources mises à la disposition d'un groupe social pour exercer sa vis, en particulier les forces militaires, les troupes, puis, par figure, équivaut à "force, propriété (d'une plante, etc.)", à "force virile" et, par métonymie, à "organes sexuels virils". *Vis*, d'origine obscure, est peut-être apparenté à *vir* (→ viril).<sup>1</sup>

Il faut noter la superposition qui s'opère entre violence « naturelle » (« force violente » en parlant d'un vent, de l'hiver, etc.) et acte de coercition (« abus de la force pour contraindre quelqu'un ou quelque chose »). Cette hétérogénéité soulève une interrogation : N'y a-t-il pas abus de langage, lorsque l'on emploie le terme « violence » dans une perspective « naturelle » ? Ne faut-il pas plutôt, comme le préconise Hannah Arendt, utiliser le terme « force » dans le sens « force de la nature » ? Et, par conséquent, suivre les subtiles distinctions que propose la philosophe afin d'aider à démêler les éléments constitutifs d'une notion particulièrement labile :

Le *pouvoir* correspond à l'aptitude de l'homme à agir, et à agir de façon concertée [en groupe] [...].

La *puissance* désigne sans équivoque un élément caractéristique d'une entité individuelle ; elle est la propriété d'un objet ou d'une personne et fait partie de sa nature [...].

<sup>1</sup> Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Le Robert, 1992, rééd. format semi-poche vol. III, 1998, pp. 4079-4080 ; gras, italiques et petites majuscules dans le texte.

La *force*, terme que le langage courant utilise souvent comme synonyme de la violence [...] devrait être réservée, dans cette terminologie, à la désignation des “forces de la nature” ou de celles des “circonstances” [...], c’est-à-dire à la qualification d’une énergie qui se libère au cours de mouvements physiques ou sociaux.

L’*autorité* [d’une personne ou d’une institution, nécessite de ceux] dont l’obéissance est requise la reconnaissance inconditionnelle [...].

La *violence*, finalement, se distingue [...] par son caractère instrumental.<sup>2</sup>

De fait, quelle que soit la discipline qui s’est intéressée à la question, elles soulignent toutes l’aspect flou et aléatoire de la nomenclature que recouvre le terme. Préciser qu’il caractérise une volonté « instrumentale » n’est pas suffisant, mais permet déjà de mettre la notion en regard de certains aspects limitrophes avec lesquels on a tendance à la confondre. Histoire, philosophie, sociologie, anthropologie, psychologie, psychanalyse, éthologie, aucune n’est à même d’arrêter de façon définitive ce que « violence » englobe concrètement. Cependant, une ligne de partage entre deux tendances paradigmatiques se fait jour très distinctement entre, d’un côté, les tenants d’une « civilisation des mœurs »<sup>3</sup> et ceux, de l’autre, qui considèrent que la violence est inhérente à la nature humaine et qu’il sera donc impossible de l’éradiquer totalement. Voire, pour certains de cette seconde tendance, depuis quelques décennies, nous sommes entrés dans une phase nouvelle de « brutalisation »<sup>4</sup> de la société, notamment depuis la Grande Guerre. Ces notions, apparemment antinomiques, de polissage des mœurs et de « brutalisation », issues d’études d’histoire culturelle, sont les deux colonnes vertébrales autour desquelles, de façon plus ou moins consciente, s’articule l’ensemble des analyses qui se font de plus en plus nombreuses sur le sujet, dans les sociétés industrialisées. Ces deux paradigmes sont développés plus loin, à travers les répercussions que ces courants de pensées peuvent avoir sur les dimensions dites « individuelles » et « collectives » de la violence<sup>5</sup>.

Dans le même temps, la complexité du rapport aux images, plus particulièrement à travers le prisme des médias télévisuels ou des œuvres cinématographiques, interroge de façon plus aiguë encore les liens des êtres humains à leur côté sombre. À ce niveau, la psychologie et la psychanalyse tentent d’apporter des éclaircissements quant à la « nature » de l’homme, mais elles se heurtent non moins que les autres sciences humaines à une forme d’incompréhension du processus violent et de son émergence. De façon plus récente encore à l’échelle de l’Histoire, la pensée d’une violence non plus

<sup>2</sup> Hannah Arendt, « Sur la violence », in *Du mensonge à la violence* (trad. Guy Durand), Paris, Calman-Lévy, 1972, rééd. « Pocket-Agora », 1994, pp. 144-146, guillemets dans le texte, souligné par l’auteur.

<sup>3</sup> Terme emprunté à Norbert Elias, *Über den prozess der zivilisation* (1939), trad. : Pierre Kamnitzer, *La Civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy, 1973, rééd. « Pocket-Agora », 1976.

<sup>4</sup> Terme emprunté à George Mosse, *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1990, trad. : Stéphane Audoin-Rouzeau : *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, « Pluriel », 1999.

<sup>5</sup> Chesnais Jean-Claude, *Histoire de la violence – En Occident de 1800 à nos jours*, Robert Laffont, 1981, rééd. Hachette-Littératures, « Pluriel », 1983.

physique mais bien morale, plus particulièrement liée à la prise de conscience d'une persistance d'inégalités toujours vivaces dans les sociétés démocratiques – inégalités, par exemple, entre les hommes et les femmes –, s'est vue avoir un impact de plus en plus porteur dans l'appréhension des violences au quotidien.

## I – NATURE OU CULTURE ?

La controverse paradigmatique commence dès la question de savoir si la violence serait innée ou culturelle. C'est cette interrogation primordiale, toujours non résolue, qui recouvre de son voile l'ensemble des questions que les différents registres des sciences humaines se posent à l'endroit de la notion qui nous occupe. D'emblée, l'éthologie, science développée en particulier par Konrad Lorenz, à la suite des études darwiniennes, se pose à la croisée de la biologie et de la socio-anthropologie. Elle tente, donc, d'inférer, à partir d'une appréhension de l'être humain impliquant les notions liées à la « nature » et au « sujet », ce qui en résulte pour une vision générale de la société et de la vie collective (et réciproquement). Pour Lorenz, à l'opposé de ce qu'en dit Freud (voire *infra*), l'ambivalence des sentiments humains ne repose pas sur l'idée de « pulsion de mort », mais plus directement sur l'origine humaine elle-même, proche de l'espèce animale. Dans son ouvrage *L'Agression – Une histoire naturelle du mal* (1963), l'éthologue dresse un bilan comparatif entre l'homme et l'animal à partir de sa conception du « comportement », en inscrivant celle-ci à l'interface de la biologie et de la morale. À partir de quoi, le scientifique pose que, bien qu'à la différence de l'animal l'homme naisse inoffensif (il rejoint par là l'idée rousseauiste du « bon sauvage »), l'agressivité acquise de l'humain aurait, selon lui, les mêmes caractéristiques et fonctions que celles que l'on trouve de façon innée chez l'animal. Il reprend en partie ces présupposés dans *L'Homme dans le fleuve du vivant*, où il écrit :

D'une façon générale et surtout chez les philosophes, on a plutôt tendance à penser que tous les comportements qui ne servent pas immédiatement les intérêts de l'individu sont dictés par la raison et la responsabilité. Or, ce n'est qu'en partie exact. S'il est vrai que c'est essentiellement à la raison humaine et à la morale responsable que nous devons faire appel pour résoudre les problèmes actuels, il n'en est pas moins vrai que nous ne saurions les résoudre sans solliciter les mécanismes d'inhibition des pulsions meurtrières qui relèvent non pas de la raison mais de l'affectivité et de l'instinct.<sup>6</sup>

Si, pour l'éthologue, « l'affectivité et l'instinct » peuvent être des soutiens dans le mécanisme d'inhibition des pulsions agressives (c'est là une vision partagée par la plupart des évolutionnistes, convaincus que la nature humaine tend vers le meilleur d'elle-même, par essence), en revanche, du côté psychanalytique, ce sont les caractères acquis de la morale qui permettent ces inhibitions face à des pulsions toutes animales. Reprenant à Hobbes la formule célèbre : « *Homo homini lupus* », Freud souligne dans *Malaise dans la culture*

<sup>6</sup> Konrad Lorenz, *L'Homme dans le fleuve du vivant* (trad. J. Étoré), Flammarion, 1981.

(1930) que le commandement « idéal : aimer le prochain comme toi-même [...] se justifie effectivement par le fait que rien d'autre ne va autant à contre-courant de la nature humaine originelle »<sup>7</sup>. Le fondateur de la psychanalyse va même plus loin en affirmant :

Non seulement [l'étranger] n'est pas, en général, digne d'être aimé, mais, je dois le confesser honnêtement, il a davantage droit à mon hostilité, voire à ma haine. Il ne semble pas avoir le moindre amour pour moi, ne me témoigne pas le plus infime égard. Quand cela lui apporte un profit, il n'a aucun scrupule à me nuire, sans se demander non plus si le degré de son profit correspond à l'ampleur du dommage qu'il m'inflige. D'ailleurs, il n'a même pas besoin d'en tirer un profit ; pour peu qu'il puisse satisfaire par là tel ou tel désir, il n'hésite pas à me railler, m'offenser, me calomnier, faire montre envers moi de sa puissance ; plus il ressent d'assurance, plus je suis en désaide [faible et sans défense], plus je puis m'attendre avec assurance à ce qu'il se conduise ainsi envers moi [...].<sup>8</sup>

Toutefois, il faut préciser que pour la psychanalyse, l'agressivité humaine n'est pas du même ressort que celle de l'animalité. En effet, selon elle, c'est sous l'acception d'une « pulsion de mort » (liée à la libido) que la question se pose à l'homme, alors que cette perspective n'est en rien celle des animaux, qui se résume à l'idée de « l'instinct ». En d'autres termes, afin de bien saisir la distinction entre les deux notions (même si les limites restent là encore poreuses), l'agressivité de l'homme trouve certain exutoire dans le passage à l'acte guerrier (violence étant synonyme d'instrumentalisation de la force, la création des armes nécessaires au processus en est un aboutissement logique), alors que l'instinct de survie, même s'il entraîne nécessairement au combat, se passe sans apport extérieur, sans objet augmentant les possibilités d'extermination de l'autre. Cette différence est essentielle pour comprendre l'idée récente de « brutalisation » des sociétés (voir *infra*)

Enfin, de ce partage entre nature et culture de la violence naît une autre interrogation. La pensée du droit soulève en cela un problème crucial. Comme le relève Étienne Balibar : « la notion de "droit" n'est pas première [...] : la notion première est celle de "puissance". On peut dire que le mot de "droit" (*Jus*) exprime la réalité origininaire de la puissance (*potentia*) dans le langage politique »<sup>9</sup>. En d'autres termes, développés par Hobbes et quelques autres à sa suite, c'est sous ces auspices que s'inscrit le partage entre « droit naturel » et « droit positif ». Notions qu'interrogeait déjà à sa façon Platon à travers l'idée de « droit du plus fort » dans le *Gorgias*, où le philosophe s'oppose aux arguments du sophiste Calliclès, pour qui être le meilleur équivaut à être le plus fort<sup>10</sup>.

Pour résumer, Walter Benjamin est le plus clair dans l'opposition à établir entre ces deux visions du droit :

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *Malaise dans la culture* (n<sup>elle</sup> trad. P. Cotet, R. Lainé et J. Stute-Cadiot), PUF, « Quadrige », 1995, p. 54.

<sup>8</sup> Sigmund Freud, *Ibid.*, p. 51.

<sup>9</sup> Étienne Balibar, *Spinoza et la politique*, PUF, 1985, p. 72.

<sup>10</sup> Cf. Platon, *Gorgias* (trad. Monique Canto-Sperber), Flammarion, « GF », 1993, 488c et 492a.

À [la] thèse du droit naturel, qui définit la violence comme donnée naturelle s'oppose diamétralement celle du droit positif, qui la définit comme produit d'un devenir historique. Si le droit naturel ne peut juger chaque droit existant que par la critique de ses buts, le droit positif ne peut juger chaque droit en train de s'établir que par la critique de ses moyens. Si la justice est le critère des buts, la conformité au droit est celui des moyens. Mais, sans préjudice dans cette opposition, les deux écoles se rejoignent dans le dogme fondamental commun selon lequel on peut atteindre par de justes moyens à des buts justifiés. Le droit naturel s'efforce de "justifier" les moyens par la justice des buts ; le droit positif s'efforce de "garantir" la justice des buts par la légitimité des moyens [...].<sup>11</sup>

Autrement dit, le droit « naturel » repose sur les forces antagonistes en présence (anticipant de la sorte la dialectique du Maître et de l'Esclave de Hegel – voir *infra* –, ce droit servant à « justifier » la plupart des inégalités), tandis que le droit « positif » repose sur la volonté d'établir une égalité entre les êtres. Le droit « naturel » s'inscrit ainsi davantage du côté d'une vision féodale du monde, tandis que l'autre droit s'apparente plus à une vision démocratique des rapports interpersonnels. Le passage d'une vision à l'autre, subordonnée à la transformation des interactions sociales, s'est effectué lentement dans l'Histoire. Si les sociétés antiques et de l'époque moderne reposaient de façon plus évidente sur le « droit du plus fort », les gouvernements contemporains tendent à peu près tous vers une vision du droit se rapprochant de son versant « positif ». Mais cela a nécessité une succession de transformations culturelles et des remises en cause profondes des fonctionnements sociaux antécédents (voir *infra* le point sur la violence dans l'Histoire).

## II – DE L'INDIVIDU AU GROUPE

La psychiatrie et surtout la psychanalyse ont été les pionnières dans leur tentative de comprendre, de façon globale, les mécanismes psychiques des aspects belliqueux de l'esprit, compris dans un champ individuel (pulsion inconsciente et libido morbide) comme dans le champ social (« âme collective »). De la même façon, les études psycho-sociologiques divisent le processus violent selon ces deux catégories de passage à l'acte.

Pour ce qui concerne l'individu, Freud a mis en évidence que l'être humain était dirigé, de façon souterraine, parce qu'ancestrale donc pleinement intériorisée, par le « principe de plaisir », mais que ce principe, se heurtant par définition au « principe de réalité », générerait dans les faits son propre moteur de régulation « sous l'influence de l'instinct de conservation »<sup>12</sup>. C'est là, pour le psychanalyste, ce qui rend la vie sociale possible, sans que les passages à l'acte violent ne soient la norme.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, « Pour une critique de la violence » (1921), trad. Maurice de Gandillac in Œuvres I – Mythe et violence, Paris, Denoël, « Lettres Nouvelles », 1971, rééd. « Folio-Essais », 2001, pp. 122-123.

<sup>12</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », in Essais de psychanalyse (trad. S. Jankelevitch), Paris, Payot, « petite bibliothèque », 1963, p. 10.

Du côté individuel, l'idée que le passage à l'acte est le fait d'un marginal (au sens d'être dérangé ou mal intégré à la société) n'est pas neuve. Cependant, ces facteurs n'entrent en ligne de compte que depuis peu seulement dans les textes de loi afin d'aménager une peine selon que la personne était consciente, ou non, de ses actes au moment des faits. Le cas récent du jeune français ayant assassiné (à l'âge de 15 ans) ses parents de 150 coups de couteau, en 2000, est en cela significatif. En première instance, le jeune homme a été relaxé comme ayant été sous l'emprise d'hallucinations au moment fatidique. Il dit avoir entendu des voix lui donner l'ordre de tuer ses parents. Cependant, cette relaxe était assortie de l'obligation d'avoir un suivi psychiatrique dans un institut spécialisé. L'évolution des lois est au cœur de ce processus. À l'époque où la peine de mort était en vigueur (et plus encore dans la période d'Ancien Régime), ce meurtrier, tout jeune qu'il fût au moment des faits, et déséquilibré ou pas, aurait été condamné à mort (le parricide étant un élément aggravant de son geste). L'évaluation des facteurs déclenchants le passage à l'acte est donc devenue centrale dans la compréhension des faits. Alors qu'auparavant, l'acte seul importait. De là les études sur l'ensemble des données susceptibles d'altérer, ou non, la raison humaine.

L'abus d'alcool, l'usage de drogues, particulièrement, sont stigmatisés. De même, reste fortement ancré dans les esprits l'idée que tout être passant à l'acte un jour est nécessairement un « désaxé » (sous entendu anormal par essence). Et c'est aussi pour ces raisons que l'échelle des peines a été ajustée. Avoir commis un meurtre sous l'emprise d'une pulsion (acte de folie passagère) ne représente pas la même chose que d'avoir assassiné de façon consciente, lucide, voire préméditée. Cependant, à travers ces distinctions survie la vieille antienne selon laquelle la violence répondant à une pulsion (« libido morbide » dirait Freud) serait plus « naturelle », donc plus excusable, qu'un acte laissant paraître un calcul, une perfidie, bref la malignité proprement dite.

Avoir agit sous l'effet de produits entraînant un affaissement de la raison est au contraire entendu comme aggravant la responsabilité de l'auteur des faits. L'usage, plus souvent compris comme un abus, de ces produits étant un facteur stigmatisant vis-à-vis d'un être considéré comme se mettant lui-même au ban de la société. Donc, qui aurait été amené fatalement, mais volontairement, du fait de son écart par rapport à la norme, aux actes qu'on lui reproche. Cependant, comme le souligne Véronique Le Goaziou<sup>13</sup>, à la suite de nombreuses études psycho-sociologiques, il n'est pas possible d'établir de façon systématique que c'est cet usage de produits psychotropes qui est responsable des actes commis. Même s'il est effectivement reconnu qu'ils peuvent en être un élément favorisant. En effet, comme dans l'histoire célèbre de l'œuf et de la poule, les facteurs de marginalité étant complexes, il n'est pas possible de conclure si la violence accomplie est produite (rejet de la société) ou re-produite (rejet du rejet de la société). De ce fait, l'usage des produits annihilateurs de conscience a peut-être plus souvent pour cause un mal-être

<sup>13</sup> Véronique Le Goaziou, *La Violence*, Paris, Le Cavalier Bleu, « Idées reçues », 2004, pp. 45-48.

face à la violence sociale ressentie au quotidien (et qu'il est impossible à la personne d'intégrer), qu'une volonté résolument affirmée de couper court à des liens sociaux, parfois depuis longtemps déjà tombés en désuétude.

Les actes commis en groupe montrent toujours une force exponentielle. En effet, l'agressivité exprimée en groupe pose un problème aux analystes de ces situations, car la violence de groupe n'est jamais seulement l'expression de l'addition des violences individuelles. Elle est toujours plus que cela. D'où le caractère parfois terrifiant de la réception de certaines exactions commises. Qu'il s'agisse des épurations ethniques perpétrées à travers le monde, de meurtres en série accomplis par un groupe (souvent 2 ou 3 individus) ou des actes de groupes terroristes.

### III – LA VIOLENCE DANS L'HISTOIRE

## 1 . Vers une civilisation des mœurs ?

Si l'on parcourt de façon diachronique les valeurs attribuées à la notion de violence il apparaît évident que l'aspect très fluctuant de celle-ci rend sa typologie pour le moins fuyante. Eric Michaud le souligne de façon emblématique : « La violence est définie et appréhendée en fonction de valeurs qui constituent le sacré du groupe qui en parle. Certaines valeurs font l'objet d'une adhésion plus large, mais ceci ne doit pas dissimuler la diversité ni l'hétérogénéité des convictions »<sup>14</sup>. Chaque époque inscrite sous les auspices d'une forme de société donnée génère, dès lors, une conception autre de ce que recouvrent l'agressivité et toutes formes d'excès.

Dans les sociétés antiques, femmes, enfant et esclaves n'ont aucune existence légale, donc aucun droit. Dans ce contexte tout ce qui peut leur arriver n'est donc inscrit sous aucune étiquette. Comme le souligne André Bernand, dès l'introduction de son ouvrage sur la question :

La difficulté majeure, pour acquérir une vision plus réaliste de la Grèce ancienne, tient au fait que le terme de "violence" ne s'applique pas aux mêmes situations dans l'antiquité et à l'époque moderne [...]. [Il] existe de nos jours des formes de violence comme le génocide, le terrorisme aveugle, l'exploitation de certains pays par d'autres, dont on n'a pas, ou dont on a peu d'exemples dans la Grèce antique. Inversement, des comportements qu'on qualifie de violents de nos jours et qui parfois sont sanctionnés par les lois modernes, ne constituaient pas, dans la Grèce antique, des brutalités répréhensibles. Ainsi en est-il du sort fait aux adolescents de douze à dix-huit ans, de la situation imposée aux femmes, du sort réservé aux esclaves.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Yves Michaud, *La Violence*, Paris, PUF, « Que-sais-je ? » n° 2251, 1986, éd. mise à jour 1998, 14.

<sup>15</sup> André Bernand, *Guerre et violence dans la Grèce antique*, Paris, Hachette-Littératures, « Histoires », 1999, pp. 10-11.



Si l'on se réfère aux études portant sur l'époque romaine, de même la loi du talion apparaît maîtresse et entérinée par les pratiques juridiques. L'idée de *vindicatio*, qui fonde la base de la « *legis actio sacramento in rem* », rappelle que les Romains considèrent la *vis* (la vertu) dans une perspective qui rend tout à fait acceptables des « méthodes extra-judiciaires »<sup>16</sup> de règlements de compte des querelles interpersonnelles. La « justice populaire » a droit de cité, la lapidation est monnaie courante pour se venger en groupe d'un voleur ou d'un criminel (où toute personne est estimée telle).

Cette situation ressortit du fait que le droit est alors essentiellement le droit de possession. Possessions le plus souvent acquises par la force et qui, au bout du compte, devront toujours être défendues par la force. Si l'homme n'a, pour les Romains, par nature, aucun droit de possession, il se donne le droit d'acquérir et, de la sorte, s'octroie le droit de défendre les biens acquis. C'est là l'enjeu de départ de la dialectique du Maître et de l'Esclave développée par Hegel et analysée avec acuité par Kojève. Le Maître, par son *désir* d'acquérir « une valeur », s'auto-qualifie en tant qu'être humain. Il va risquer sa vie non pour seulement défendre cette dernière, mais pour un bien auquel il attribue plus de valeur encore qu'à sa vie même. S'il devient Maître, c'est parce que, *a contrario*, l'Esclave, lui, n'a pas voulu risquer sa vie afin d'acquérir quelque chose. En cela, l'Esclave resterait inscrit dans sa nature animale. Le droit « naturel » relève de cette première phase de la dialectique, tandis que le droit « positif » tendrait à s'apparenter à la seconde phase du processus décrit par Hegel. Lorsque l'Esclave entre, en quelque sorte, en révolte.

La volonté de « Maîtrise » à son revers : qui devient Maître reste prisonnier de son statut de Maître. Et doit défendre ses prérogatives, sans possibilité d'évolution intérieure significative. En ce sens, la position d'Esclave serait plus enviable (à long terme s'entend) pour Hegel. En effet, l'Esclave n'a pas voulu l'être. Du coup, le fait de devoir travailler pour le Maître sort l'Esclave de sa condition « de Nature », du fait même d'être contraint de produire pour celui qui le maintient sous sa coupe. À partir de quoi, sachant ce qu'est la liberté (dont le Maître donne un aperçu par sa condition même) et comprenant que toute position est, par définition, évolutive – ce que ne comprend pas le Maître – l'Esclave se donne les moyens de se libérer du joug qui pèse sur lui. C'est l'enjeu de cette dialectique qui permet à Kojève de faire le commentaire suivant :

L'avenir et l'Histoire appartiennent donc non pas au Maître guerrier, qui ou bien meurt [en défendant son bien] ou bien se maintient [par la terreur nécessairement] indéfiniment dans l'identité avec soi-même, mais à l'Esclave travailleur. Celui-ci, en transformant le Monde donné par son travail, transcende le donné et ce qui est déterminé en lui-même par ce donné ; il se dépasse donc, en dépassant aussi le Maître qui est lié au donné qu'il laisse

<sup>16</sup> Voir les analyses sur la question de A. W. Lintott, *Violence un Republican Rome*, Oxford, Oxford University press, 1968, p. 22 sq.

– ne travaillant pas – intact. Si l'angoisse de la mort incarnée par l'Esclave dans le personne du Maître guerrier est la condition *sine qua non* du progrès historique, c'est uniquement le travail de l'Esclave qui le réalise et le parfait.<sup>17</sup>

Où le philosophe semble entrevoir, sans le formuler explicitement, l'avancée inéluctable de l'ensemble des États européens vers un système démocratique.

Pour ce qui concerne Rome et les gouvernements d'Ancien Régime, il semble que cette analyse de la relation Maître-Esclave permette de mettre en lumière en quoi les comportements violents et les brutalités de toutes sortes ne peuvent s'apparenter aux formes de coercition que connaît l'époque contemporaine. L'échelle des valeurs ne s'est pas seulement profondément modifiée, elle s'est avant tout inversée.

Dans les siècles qui suivent l'époque romaine, avec les profondes modifications liées aux transformations culturelles et surtout l'émergence d'une notion comme celle d'État Nation, la centralisation du pouvoir entre les mains d'un monarque (de droit divin) tend à déplacer les frontières des forces de coercition. Cependant, les humbles restent à la merci de ceux qui les gouvernent et, dès lors, l'atteinte aux objets reste un délit plus sévèrement puni par la loi que les atteintes physiques, lorsqu'il est découvert ou dénoncé. De même, les actes répréhensibles sont souvent plus lourdement condamnés lorsqu'ils sont commis par des personnes appartenant au Tiers État, par « définition » source de tous les maux imaginables, puisque symbole en puissance d'un renversement possible du Maître.

De même, dans ce contexte de hiérarchisation sociale, la gradation des violences est significative. Si, les atteintes aux objets sont plus facilement qualifiées d'atteinte à la personne, c'est : 1 – Parce que tout bien constitue un signe de richesse. Autrement dit, le vol condamné tend d'abord à être stigmatisé en tant que forme de rébellion face à l'autorité symbolique de celui qui « possède ». Ainsi, celui qui vole prend visage de réfractaire à l'ordre établi et de séditieux. Le coupable réunit alors les figures de l'usurpateur, de la ruse et de la trahison. 2 – Dans une société à dominante guerrière où les uns sont subordonnés à la « bonne volonté » des autres, la notion d'agression physique se fait toute relative. Comme l'écrit Georges Vigarello : « l'insécurité physiques, celle des faibles surtout, est relativement admise au point de ne guère émouvoir »<sup>18</sup>. Si, en revanche, l'insécurité des nantis fait davantage l'objet d'une surveillance c'est bien parce qu'elle touche de près à la valeur symbolique de l'ordre établi.

Dès lors, la question de l'homicide, prend une autre coloration. Si, dans une certaine mesure, les actes d'assassinat sont juridiquement poursuivis, ils ne sont pas condamnés nécessairement à l'aune d'une pensée d'une atteinte grave à

<sup>17</sup> Alexandre Kojève, « En guise d'introduction », in Introduction à la lecture de Hegel (Raymond Queneau éd.), Gallimard, 1947, « Les Essais », rééd. « TEL », 1979. Toute cette section « introductive » est en fait un commentaire suivi de la section A du chapitre IV de la Phénoménologie de l'Esprit. Majuscules dans le texte.

<sup>18</sup> Georges Vigarello, Histoire du viol, XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, « L'Univers historique », 1998, rééd. « Points-Histoire », 2000, p. 32.

l'ordre public (à moins que la personne touchée soit issue de la caste dominante). Par ailleurs, dans une société surexposée à la régularité des guerres et à toutes sortes de morts brusques (épidémies, famines), l'atteinte physique est loin d'avoir la même valeur qu'aujourd'hui. Michel Picard le résume parfaitement lorsqu'il parle de l'évolution du rapport à la mort qu'entretiennent les vivants ; mode qui s'est fortement modifié en peu de temps (Deux siècles à peu près). On observe ainsi « la métamorphose d'une présence réelle des cadavres qu'épidémies, disettes, guerres et pillages multipliaient dans l'expérience individuelle en une pseudo-familiarité, procurée par l'envahissement de représentations visuelles ambiguës et déréalisantes (photographie, film, télévision) »<sup>19</sup>. Dès lors, pour l'ensemble de ces analystes, la police des mœurs implique nécessairement une évolution de la société et réciproquement.

## 2. De la « brutalisation » ?

Les historiens s'interrogent de façon plus contemporaine sur l'effectivité d'une telle « évolution » (impliquant une nécessaire amélioration) des sociétés. Ce sont principalement les spécialistes de la Grande Guerre qui font le reproche à Norbert Elias de n'avoir absolument pas pris en considération l'hécatombe de la Première Guerre mondiale dans les données de ses analyses. Symptomatique, cet « évitement » de la part du sociologue allemand, met en évidence que « l'école civilisationniste » met systématiquement la question de la guerre entre parenthèses. Sorte d'épiphénomène d'un processus dont certains maux seraient nécessaires, voire « accidentels ». L'idée d'une « brutalisation » des mœurs prend racine dans la tournure neuve et terrifiante que prend la pratique guerrière à l'aube du 20<sup>ème</sup> siècle. Comme s'interrogent Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker dans *14-18, retrouver la Guerre* :

L'abjection que constitue l'activité guerrière du monde occidental au XX<sup>e</sup> siècle n'est, à notre connaissance, que rarement présenté en contrepoint des « progrès incessant du seuil de la sensibilité » depuis le début de l'époque moderne, progrès dont le XIX<sup>e</sup> siècle peut apparaître à première vue comme le couronnement. Pourtant, l'expérience de violence de la guerre de 1914 ne donna-t-elle pas à tous les contemporains l'impression d'un étouffement, à l'échelle de sociétés entières, de l'apparente « dynamique de l'Occident » ?<sup>20</sup>

Paradoxalement, en effet, le lieu ultime où la violence apparaît dans toute sa puissance destructrice est précisément celui où elle se trouve souvent occultée. La guerre se présente comme un moment autre, extérieur, à la vie quotidienne, et ouvrant sur un abîme auquel le pouvoir étatique donne une force symbolique qui provoque, à l'époque contemporaine, un acquiescement

<sup>19</sup> Michel Picard, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, « Écriture », 1995, p. 4.

<sup>20</sup> Stéphane Audoin-Rouzeau & Annette Becker, *14-18, retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 2000, rééd. « Folio-Histoire », 2003, pp. 56.

de masse de la part des citoyens, même dans la douleur et dans la peur (pour les gouvernements d'Ancien Régime, la question de l'acquiescement du peuple ne se pose pas). Cette acceptation d'une violence généralisée aux aboutissants toujours indéterminables provoque une aphasie générale face à l'horreur qui attend les peuples entrés en conflit.

Pour ce qui concerne le XX<sup>e</sup> siècle, si le développement industriel et l'apparition du 7<sup>ème</sup> art ont durablement modifié le rapport à l'image, à l'idée de représentation, ainsi que la valeur accordée à leurs enjeux à travers les relations de pouvoir ; la mécanisation des armes de guerre a, non moins, radicalement modifié le rapport des peuples à l'appréhension – réelle comme fantasmatique – des zones de guerre<sup>21</sup>. C'est le tournant de la Première Guerre mondiale qui enregistre l'accroissement des violences de guerre et paraphe de façon définitive, et dramatique, le passage du monde dans une ère nouvelle, signalée dès sa naissance par la désolation. L'« autorégulation » de la violence des champs de bataille traditionnels, pratiquée en Occident au moins jusqu'à la guerre de 1870, s'effondre sur elle-même et met au jour de façon irrévocable l'abjection de toute pratique guerrière :

[la] tradition d'« autocontention » de la violence de guerre [...] s'effondre d'un coup, et définitivement, en 1914-1918. Là où le siège des villes répondait à un cérémonial précis, et ce jusque dans les modalités de reddition, on bombarde désormais les cités jusqu'à leur destruction complète. Là où les officiers prisonniers étaient traités avec de réels égards (quitte à n'être que prisonniers sur parole, comme les vaincus de Sedan en 1870, et à pouvoir rentrer chez eux pendant la durée de la campagne), ils subissent désormais le lot commun des camps d'internement. Le franchissement du seuil est plus net encore dans le traitement des blessés : la trêve des brancardiers et le ramassage des survivants, traditionnels à l'issue des affrontements disparaissent. En 1914-1918, à de rares exceptions près comme aux Dardanelles en 1915, ou sur la Somme de manière très brève et localisée le 1<sup>er</sup> juillet 1916, les blessés restés entre les lignes ne sont repérés et secourus que très tard. Désormais, et sauf trêve locale tacitement observée par les soldats eux-mêmes (mais dans laquelle le commandement n'a plus de part), on tire sur les blessés et aussi, bien entendu, sur leurs sauveteurs éventuels. Quant aux prisonniers, il arrive que, blessés ou non, ils soient achevés. Aussi, le paradoxe est-il frappant : c'est alors même que la Croix-Rouge existe et que tous les belligérants ont adhéré à ses dispositions comme aux accords de La Haye de 1899 et 1907 que se produit cette radicalisation de la violence à l'égard de ceux que les conventions internationales avaient prévu de protéger.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> L'idée de « zone de guerre » modifie profondément la relation des antagonistes à ce qui était antérieurement appelé « champ de bataille ». La « zone » apparaît comme un lieu indéterminé et sans contours précis, à l'encontre du « champ », dont la délimitation établie avant les combats permettait une emprise directe des protagonistes sur l'action.

<sup>22</sup> Stéphane Audoin-Rouzeau & Annette Becker, op. cit., pp. 51-52.

Cette « brutalisation »<sup>23</sup> des rapports entre belligérants pendant le conflit se double, par ailleurs, d'une seconde violence non moins problématique : la « déréalisation » de l'horreur subie, au sortir du conflit. La commémoration des morts, portant au faîte les héros de guerre, va de pair avec le déni des souffrances ressenties par les civils et celui du choc profond qui les a frappé<sup>24</sup>, à l'instar de ce qu'ont vécu les grands blessés en partie oubliés eux-mêmes dans les commémorations. Il reste alors à interroger pourquoi les violences de guerre sont devenues si importantes dans le temps même où les conventions internationales sont censées représenter des barrières symboliques fortes contre celles-ci. Autre question : en quoi l'oubli/déni des violences à l'encontre des civils devient-il un moteur de la sortie de guerre ? L'idée qu'un tel oubli serait un « impératif catégorique » afin que les nations dévastées puissent se tourner vers le futur semble un peu courte, dès lors que, pour reconstruire le futur, il faut pouvoir se réapproprier le passé, ce qui s'avère impossible dans ces conditions de sortie de guerre.

Le double rapport *ex-centré* des instances de pouvoir à la violence et à ses représentations mentales dans la mémoire collective signe de façon précise les rapports de force qui s'instaurent entre dominants et dominés. Par suite, la constitution d'une « culture de guerre »<sup>25</sup>, fondée sur la négation des sévices, permet, grâce à la continuation d'une violence symbolique toujours effective, d'asseoir et d'étendre les concepts de Nation et de souveraineté de l'État ; ces notions barrant toute ouverture à une paix durable et universelle telle que l'appelait déjà de ses vœux un Kant à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>. Hannah Arendt le souligne en ces termes :

Si la guerre est encore présente, ce n'est pas qu'il se trouve au fond de l'espèce humaine une secrète aspiration à la mort, non plus qu'un irrépressible instinct d'agression, ce n'est pas même, ce qui serait plus plausible en fin de compte, le fait que le désarmement puisse présenter, d'un point de vue économique et social, de très sérieux inconvénients ; cela provient tout simplement du fait qu'on n'a pas encore vu apparaître sur la scène politique d'instance capable de se substituer à cet arbitre suprême des conflits internationaux [...].

Il est improbable que ce nouvel arbitre apparaisse tant que l'indépendance nationale, à savoir l'absence de toute domination étrangère, sera inséparable de

<sup>23</sup> Cette « brutalisation » a fait un pas supplémentaire dans l'espace mondial avec la création des bombes atomiques A et H.

<sup>24</sup> Sur cette question, et pour une distinction précise entre comportements belge et français par rapport aux civils voir : Laurence van Ypersele, « Les monuments aux morts de 1914-1918 en Wallonie ou l'impossible représentation de la violence », in *La Violence...*, pp. 103-119.

<sup>25</sup> « Culture de guerre » est entendu au sens d'Annette Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau, comme « un corpus de représentations du conflit cristallisé en un véritable système donnant à la guerre sa signification profonde. Une "culture", disons-le nettement indissociable d'une spectaculaire prégnance de la haine à l'égard de l'adversaire. Une haine certes différenciée selon les ennemis auxquels on fait face, mais qui n'envahit pas moins tout le champ des représentations », in op. cit., p. 145, guillemets dans le texte.

<sup>26</sup> Emmanuel Kant, « Vers la paix perpétuelle » (1795), in *Vers la paix perpétuelle et autres textes* (trad. Jean-François Poirier & Françoise Proust), Paris, Flammarion, « G.F. », 1991, pp. 73-131.

la souveraineté de l'État, c'est-à-dire de la volonté d'exercer dans le domaine international un pouvoir sans limite et sans contrôle [...].<sup>27</sup>

Cette analyse ébranle sur ses fondements l'idée d'une violence instinctive et partie intégrante de la nature humaine, qui serait à contenir, mais qui finalement représenterait un « mal nécessaire » au bon fonctionnement d'une société, la guerre en étant l'étape ultime. Ce que défend Hannah Arendt, *a contrario*, c'est que la guerre, produit de la civilisation et de la volonté de puissance, trouve ses racines dans la volonté de souveraineté des nations. De là, les Partis souverainistes de chaque pays entretiennent des peurs inconscientes et jouent sur la corde de la perte des libertés « fondamentales », afin de réactiver les réflexes nationalistes des groupes culturels auxquels ils appartiennent.

### 3. Incompatibilités ?

Reste à savoir si ces deux visions diachroniques de la société humaine sont véritablement incompatibles. En effet, la ritualisation de la violence a toujours joué un rôle prépondérant dans les relations interhumaines. La recherche d'un « bouc émissaire » (ennemi intérieur) où d'un ennemi autre (ennemi extérieur) dans les périodes difficiles d'un pays, d'une société, d'un cercle, s'est toujours avérée efficiente au niveau de la purgation immédiate des pulsions agressives. La portée animiste sous-jacente à de tels actes actualisant de façon singulière la portée de la volonté d'ostracisme. Ainsi, cette violence ritualisée, longuement analysée par René Girard<sup>28</sup> est ce qui permet de souder le noyau « dur » de la société en y agrégeant ceux qui s'y reconnaissent le plus, tout en stigmatisant ceux qui servent de figure victimaire. Ce geste d'exclusion opérant dans le même temps une étrange récupération dans le champ sociétal de celui (ceux) qui en est (sont) exclu(s). Servant de sacrifice expiatoire pour la société, la victime toujours recrutée parmi ses « outsiders » en vient à devenir le symbole (même temporaire) de l'union de la société qui l'a si longtemps rejetée. Le passage au droit positif a grandement modifié le lien entre nation et individus (intégrés ou non à celle-ci), cependant, les ritualisations de la violence, même à l'heure actuelle, restent le signe patent que toute société, quel que soit son degré de « civilisation », continue de perpétuer en son sein un processus d'exclusion.

Ainsi, à s'attarder sur la notion portée par la sociologie de Norbert Elias, l'idée de la civilisation des mœurs, dans le fonctionnement même d'une société donnée, n'est absolument pas contradictoire avec la volonté secrétée par cette même société d'imposer son mode de fonctionnement aux « autres », dont les façons de vivre ne correspondent pas à celles qui sont les siennes. Ainsi, les guerres de religions du Moyen-Âge, ou plus près de nous la Seconde Guerre

<sup>27</sup> Hannah Arendt, « Sur la violence », op. cit., pp. 107-108.

<sup>28</sup> Voir René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, rééd. Hachette-Littératures, « Pluriel », 1998.

mondiale, où les fascismes européens cherchaient à étendre leur dominion, en sont exemplaires.

De même, la sophistication des modes de vie impliquant l'usage d'instruments toujours plus perfectionnés, l'imagination au service de ces transformations n'a pu s'arrêter à ces accessoires et il lui a fallu accroître, dans le même temps, les moyens d'imposer aux autres ce qu'est, à ses yeux, la « civilisation ». D'où l'amélioration et la mécanisation des instruments de mort et de torture. Si l'on part du principe que la violence est inhérente à la nature humaine, alors le développement des armes et des moyens technologiques afin de multiplier les combats de façon plus lointaine et en faisant de plus en plus de morts était inéluctable. En revanche, si l'« évolution » des sociétés est un gage de réduction des actes barbares, alors il reste à trouver une explication à cette prolifération d'armements de pointe, toujours d'actualité. La guerre étant un moment de ritualisation de la violence, il est significatif que le développement des armes (gaz asphyxiants, bombes...) permettant une extermination plus rapide et massive, ait mis à mal le rapport au corps à corps des combattants. Inscrits dans un contexte de déréalisation du conflit en tant que face à face, ils se sont trouvés affrontés au fait que les « habitudes rituelles » se sont distendues, voire ont éclaté. Les rites de guerre ont donc pris un autre pli.

#### IV - VIOLENCE ET IMAGES

Si les images mettant en scène des actes violents existent depuis les débuts de l'humanité – les peintures rupestres des hommes des cavernes tournent presque toutes autour de la chasse – le rapport à leurs effets sur le spectateur a été profondément modifié par la création du cinématographe à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et par celle de la télévision dans les débuts du 20<sup>ème</sup>.

Si, dans le domaine de la peinture ou de la sculpture, les œuvres d'art sont nombreuses à faire appel à l'imaginaire de la violence, notamment par la reprise de thèmes bibliques ou mythologiques (*L'Enlèvement des filles de Leucippe*, Rubens, 1618), ou par les mises en scène exhibant l'horreur du mal et de la guerre (*Guernica*, Picasso, 1937), il faut souligner que ces pratiques artistiques donnant à voir des œuvres fixes n'ont que peu à voir avec les images en mouvement qui se projettent sur les écrans du 7<sup>ème</sup> art et du tube cathodique.

Depuis son apparition, la télévision a toujours été fortement critiquée, en raison des images, parfois insoutenables, qu'elle diffuse (principalement à travers les informations télévisées). De surcroît, la relation à l'image, dans ce contexte, se crée différemment que dans le cas des films de cinéma. En effet, l'image arrive directement dans le quotidien des gens, dans les moments les plus anodins de la vie (à table, moment de repos), alors que, pour ce qui concerne le cinéma, comme dans le cas du théâtre (dont il est une émanation, d'une certaine façon), les spectateurs sont invités à se rendre en un lieu commun, un lieu rituel de partage (même fantasmatique) du moment de

diffusion de l'œuvre. Dès lors, la relation n'est plus aussi directe que dans le cas de la télévision.

Cependant, dans ce cadre, deux tendances se font jour encore en ce qui concerne le rapport des gens à ces deux médias. Les uns pensent que télévision et cinéma (on peut étendre ces informations aux jeux vidéos) sont des vecteurs de plus en plus évident d'images violentes et qu'en tant que tels, ils favorisent la multiplication des actes extrêmes dans la réalité. D'un autre côté, certains optent plutôt pour l'idée que, la violence étant inhérente à l'être humain, ces supports servent de catalyseurs permettant la libération cathartique des pulsions agressives. De plus, il faut noter que les liens cause/effet entre visionnage d'images violentes et passage à l'acte restent incertains. Si, selon les chiffres, ces relations restent minoritaires pour les tentatives d'explication des actes délictueux ou sanguinaires, la multiplication des affaires de meurtres en série par imitation des actes vus dans des films devient pourtant inquiétante et reste une réalité. Par ailleurs, dans ce sens, les prises de position de certains réalisateurs restent parfois difficiles à déterminer, du point de vue du spectateur. Oliver Stone a été poursuivi devant les tribunaux en raison de la démesure de certaines scènes de son film *Born Killer* (1996). Le réalisateur plaida qu'il n'avait fait que reprendre un fait-divers datant des années 50, afin de dénoncer l'accroissement des violences des années 80-90. Malgré cela, ce film inspira en retour d'autres meurtres en série, comme celui orchestré par deux adolescents dans leur lycée aux Etats-Unis, quelques mois après la sortie du film. Le réalisateur Gus Van Sant s'est inspiré de ce nouveau fait-divers dans son film *Elephant* (2002), lui aussi vivement pris à partie, parce que ne présentant pas de façon suffisamment significative, selon l'accusation, la psychologie des deux protagonistes tueurs.

De même, pour ce qui concerne le petit écran. Si l'emploi distancié des moyens de guerre entraîne un recul de ses principes éthiques, le rapport aux images médiatisées, qui permettent de voir ce qui se passe de l'autre côté du globe sans se déplacer et de façon « globale », provoque par ailleurs une relation biaisée à la notion de violence, et c'est en cela que certains se font les plus critiques. Comme le rappelle Marc Lits, l'écran de télévision est loin d'être la « fenêtre sur le monde extérieur »<sup>29</sup> que les médias prétendent offrir :

[...] la télévision devient de plus en plus un miroir de nous-mêmes, pour reprendre la dichotomie de la sociologue D. Mehl. Ce sont donc nos morts qui ont la priorité, mais avec un traitement particulier. Plus les morts sont proches, plus les images sont sélectionnées avec précaution. Ainsi, lors de la catastrophe de l'aéroport d'Ostende, le 26 juillet 1997, les médias belges sont restés assez pudiques dans la monstration des corps brûlés [...].

<sup>29</sup> Marc Lits, « La Violence et la mort dans l'information télévisée », in Myriam Watthee-Delmotte, Jacques Boulogne & Jacques Sys éd., *La Violence : Représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2002, p. 10. [ouvrage par la suite référencé *La Violence...*], p. 146.



Par contre, on est moins regardant (ou plus exactement, on regarde de plus près) quand il s'agit de cadavres provenant de contrées éloignées [...]»<sup>30</sup>

Si l'éloignement va croissant entre celui qui utilise l'arme et celui qui en subit les conséquences, le rapport à la brutalité perçue va lui-même de pair avec une distanciation, due non seulement à la différence de traitement en fonction de l'intervalle qui sépare le spectateur de la victime, mais surtout du recul qu'instaure tout rapport à l'écran. Parce que celui-ci n'est pas simplement le lieu où se projettent les images perçues, mais aussi ce qui fait *écran* à une perception « réelle », c'est-à-dire non subordonnée à un filtrage à multiples focales<sup>31</sup>. Il faudrait s'interroger sur le fait que le journal télévisé provoque parfois des réactions moins exacerbées lors de la diffusion de reportages de guerres, de corps déchiquetés, ou démembrés, que la diffusion d'un documentaire sur la pratique de la chirurgie<sup>32</sup>, qui se trouve qualifié comme difficilement soutenable. Alors même que la personne ne souffre en rien de ce que son corps subit – elle est toujours anesthésiée – et qu'elle est consentante à ce qui arrive.

Il semble pourtant que les dernières études tendent à s'accorder sur le fait que la multiplication des visionnages de ce genre de scènes, loin de permettre une dérivation de la pulsion agressive par le canal imaginaire, vient au contraire titiller l'hypothalamus et le système limbique ce qui enclenche une production accrue d'adrénaline au niveau de l'hypophyse, augmentant ainsi de façon significative la probabilité d'une réponse agressive au stimulus subi. Cependant, tout étant relatif dans ce domaine, un ensemble de facteurs externes peut entraîner des réactions différentes selon les sujets. Les réactions ne sont pas les mêmes si le spectateur est seul ou en groupe, s'il a la possibilité de discuter de ce qu'il va voir, ou de ce qu'il a vu ; de même qu'un savoir plus ou moins prononcé des techniques de l'image permet une relativisation de l'impact négatif de la violence qu'elle reproduit<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Marc Lits, *ibid.*, pp. 146-147.

<sup>31</sup> Toute image projetée sur un écran est subordonnée à un ensemble de filtrages avant qu'elle ne soit « consommée » : filtres 1/ de celui qui en filmant sélectionne ce qui lui paraît être « filmable » ; 2/ du montage nécessaire à la mise en narration des images filmées ; 3/ du rédacteur en chef qui subordonne le passage des images à la valeur marchande du reportage (parfois 4/ de la censure, effective ou secrète selon les pays et les pressions possibles des pouvoirs en place) ; 5/ du commentateur qui donne plus ou moins d'importance à l'événement, par exemple en sélectionnant le moment de passage de telle information, en fonction du nombre d'événements à traiter ; 6/ enfin du récepteur-spectateur lui-même, plus ou moins attentif à ce qui se passe « ailleurs » en fonction des aléas de sa vie quotidienne.

<sup>32</sup> Comme dans le cas de la pratique artistique d'Orlan, par exemple. Voir Stephan Oriach, Orlan, Carnal Art, France, Myriapodus films prod., 2002. Avec : Orlan, Barbara Rose, Pierre Restany, Sandra Gering, Connie Chung, Harvey Greensberg... Film interdit aux moins de 12 ans. Cette question de la distorsion des sentiments face aux différents modes de violence perçus est soulevée par Orlan elle-même dans le film, devant l'incompréhension d'une large partie du public face à son travail.

Pour plus d'informations sur le film, voir : [www.film-orlan-carnal-art.com](http://www.film-orlan-carnal-art.com) et sur la pratique artistique d'Orlan : [www.orlan.net](http://www.orlan.net).

<sup>33</sup> Voir Patrick Traube, *Violence(s) – Côté face, côté profil*, Paris, Odin Éditeur, 2002.

Pourtant, il reste que vouloir instaurer de nouvelles censures contre certaines images jugées trop extrêmes, comme le premier groupe le souhaite, laisse en suspens la question de l'efficacité de telles mesures. Car, dans le même temps, elles sous-entendent que les spectateurs, dans leur ensemble, ne sont pas maître de leur jugement et ne se posent donc pas en sujet de réflexion face à ce que leur déversent les deux écrans incriminés. Pour les autres, dont Marie-José Mondzain est une figure emblématique, la violence des images réside non dans ce qu'elle présentent mais dans ce qu'elles dissimulent à la raison. Toute image est politique, car toutes sont destinées à faire réagir (ou à étouffer toute réaction). Comme l'écrit la philosophe, à propos de la volonté de censure : « il est plus facile d'interdire de voir que de permettre de penser. On décide de contrôler l'image pour s'assurer du silence de la pensée, et, quand la pensée a perdu ses droits, on accuse l'image de tous les maux, sous prétexte qu'elle est incontrôlée. La violence faite à l'image, voilà la question »<sup>34</sup>.

## V - MASCULIN/FÉMININ

Une autre lecture transversale de la violence peut s'opérer à travers l'évolution des mentalités quant aux rapports sociaux des sexes. Si la plupart des études (quelle qu'en soit le secteur d'appartenance) se rejoignent par rapport à l'idée que les hommes sont plus sujet aux passages à l'acte excessifs. Il n'en est pas moins vrai qu'elles s'interrogent autant sur la valeur à accorder à ces différences.

Nature ou culture, là encore, rien n'est certain. Si la physiologie permet d'établir qu'en règle générale les femmes présentent une force de résistance moins grande que chez les hommes, les études tendent de moins en moins à en inférer que la domination masculine serait dès lors naturelle et, par conséquent, qu'elle serait normale. Par ailleurs, même si l'éthologie a mis en évidence que le taux d'hormones mâles avait une part non négligeable dans le développement agressif du caractère (humain comme animal), ces découvertes n'ont pas permis d'établir que les relations de l'un à l'autre étaient absolues. Autrement dit, le taux de testostérone n'implique pas obligatoirement ce développement. Dès lors, soulever la question de la violence dans ses liens directs à la différence des sexes est aussi une autre façon d'interroger la part qui revient à l'éducation dans cette problématique.

Si l'idée de pulsion reste somme toute évasive, c'est peut-être parce que la part de socialisation des enfants des deux sexes n'est pas un élément indifférent face à la construction de cet archétype. Il a fallu attendre le Mouvement de Libération de la Femme des années 70 pour que certaines idéologies encore bien ancrées veuillent bien baisser pavillon (quoi que l'égalité des sexes soit encore loin d'être acquise). Du côté des féministes, certaines, par leurs travaux fondamentaux sur les schèmes culturels, ont permis de mettre au jour comment la force de coercition masculine s'établissait non seulement de façon

<sup>34</sup> Marie-josé Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, « Le Temps d'une question », 2002, pp. 88-89.

générale contre « l'autre », de façon indéterminée, mais, dans la plupart des cas, par des actes spécifiquement tournés contre les femmes. Luce Irigaray dans *Ce Sexe qui n'en est pas un*, par exemple, a clairement montré comment la négation systématique du féminin, dans la langue notamment, tendait à inscrire les femmes du côté du fantasme de la passivité dite féminine<sup>35</sup>. De même, Elena Gianini Belotti<sup>36</sup>, en 1973, analysa dans une étude sociologique fournie en quoi la part éducative était jusque-là sous-estimée, afin d'expliquer l'emportement « propre » aux garçons dans son opposition à la « délicatesse » féminine. *Du côté des petites filles* met très bien en lumière, de façon nouvelle à l'époque, que les conditionnements sociaux et culturels plus permissifs avec les garçons qu'avec leurs consœurs, et loin d'être liés exclusivement à leur « nature dynamique », les aspects d'énergie, d'indépendance, ou leur sens de la compétition et d'agressivité, sont plus expressifs chez eux, en comparaison avec la réserve, la sagesse et l'abnégation « naturelles » des filles, principalement parce que la société encourage ces caractéristiques chez les premiers tandis qu'elle les étouffe chez les secondes.

Avant de parvenir au stade actuel des relations entre les sexes, c'est encore un long processus de prise de conscience qu'il a fallu traverser. Georges Vigarello l'analyse en partie dans son ouvrage sur le viol. Il y expose de façon très claire comment il a fallu parcourir des modes de pensées diamétralement opposés en passant par une vision féodale du monde avant de parvenir au droit positif des sociétés démocratiques et comment, à travers ces transformations, la représentation des différences sexuelles a elle-même due se métamorphoser avant d'en arriver où nous sommes. Ainsi, par exemple, l'historien montre comment il a fallu attendre le 19<sup>ème</sup> siècle et son tournant avant que l'idée de viol ne ressemble quelque peu à la notion que nous en avons aujourd'hui :

La cour de Besançon jugeait impossible en 1828 de caractériser le viol par le seul non-consentement de [la] femme, eût-elle engagé la lutte une fois l'agresseur démasqué. Les tribunaux en juge autrement après 1850-1860. L'affaire Dubas est à cet égard exemplaire, détaillant actes et préméditation [...]. La chambre de mise en accusation de Nancy ne retient pas le crime de viol, confirmant les repères traditionnels : aucune « violence physique » n'a eu lieu, aucune violence sexuelle n'a pu se commettre. La Cour de cassation en revanche prend en compte la surprise, jusqu'à préciser une définition du viol : "Le crime de viol n'étant pas défini par la loi, il appartient au juge de rechercher et constater les éléments constitutifs de ce crime, d'après son caractère spécial, et la gravité des conséquences qu'il peut avoir pour les victimes et pour l'honneur des familles... Attendu que ce crime consiste dans le fait d'abuser d'une personne contre sa volonté, soit que le défaut de consentement résulte d'une violence physique ou morale exercée à son égard, soit qu'il réside dans tout autre moyen de contrainte ou de surprise, pour atteindre, en dehors de la volonté de la victime, le but que se propose l'auteur de l'action." Texte décisif,

<sup>35</sup> Voir Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, « Critique », 1977.

<sup>36</sup> Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, trad. française Paris, Des Femmes, 1973.

il étend pour la première fois les actes de viol d'une femme adulte nettement au-delà de la violence physique.<sup>37</sup>

Ce texte de loi nouveau est à double titre important. Si, comme le souligne l'historien il reconnaît officiellement le crime de viol (ce qui n'était pas le cas avant), il reconnaît aussi l'idée qu'il entraîne nécessairement un préjudice moral, donc qu'il ne représente pas uniquement une atteinte physique.

Par ailleurs, s'il n'est pas possible de nier le passage à l'acte violent chez les femmes, la plupart des études encore mettent en évidence que ce dernier ne s'opère pas de la même façon que chez les hommes. Si l'idée de pulsion domine du côté masculin, chez les criminelles il semble que dans la majorité des cas elles répondent par une agression à une agression subie. Son statut social toujours inférieur par rapport à celui de l'homme explique en grande partie, pour Jean-Claude Chesnais, ce dimorphisme. Selon ce sociologue, le fait que les femmes aient pendant très longtemps été cantonnées à l'intérieur, confinées dans des emplois ne les exposant que peu au monde extérieur (femme de chambre, repasseuse...) les a rendue moins réceptives à la violence physique. Cependant, le sociologue ne fait aucune référence aux femmes travaillant aux champs, à celles vivant à la campagne. D'ailleurs, il montre bien du côté des hommes, que la logique est relativement similaire : moins ils sont en confrontation avec la vie extérieure – donc appelés à des fonctions plus « tertiaires » que manuelles –, moins les actes de violence sont fréquents.

Enfin, il ne faut pas oublier que la position des femmes, même dans les sociétés développées, s'est améliorée de façon laborieuse et lente. La femme est reconnue en tant que sujet seulement depuis le milieu du 19<sup>ème</sup> siècle et, en fait, réellement depuis le milieu du 20<sup>ème</sup> siècle. Le droit de vote sera long à venir en France, par exemple ; ou le fait d'avoir le droit de travailler sans autorisation requise du père ou du mari. Dès lors, l'ensemble de ces discriminations s'inscrit de longue date dans un complexe agencement de coercitions morales. Lesquelles s'ajoutaient aux agressions physiques dont ont toujours été plus victimes les femmes. Lorsqu'il y a agression sur un homme, le plus souvent c'est pour le voler, dans le pire des cas pour le tuer. En revanche, du côté du féminin, les agressions ajoutent dans leur grande majorité, à celles déjà précitées pour l'homme, la volonté de s'approprier un corps, de marquer l'« objet » féminin au sceau de la virilité qui l'attaque. Reste à savoir si, l'égalité des sexes en marche, le dimorphisme sous-jacent à la différence homme/femme souligné par l'ensemble des études sera toujours effectif ou tendra à s'estomper. De même, il faudrait s'attarder sur la violence exacte que recouvre la volonté masculine lorsqu'elle s'en prend au corps de la femme. Doit-on parler de « violence physique » strictement, ou ne doit-on pas plutôt y voir une pratique de la cruauté ?

<sup>37</sup> Georges Vigarello, *Histoire du viol*, op. cit., pp. 163-164.

## VI - ENFANCES

Ce n'est que depuis le milieu du 19<sup>ème</sup> siècle, que le statut de l'enfance a pris une place croissante dans les volontés politiques, l'opinion publique et les études consacrées à la violence. Pourtant, l'enfant, comme l'ouvrier ou la femme, revient de loin. Dès l'Antiquité, cet être qui n'est pas encore un citoyen (dans le meilleur des cas) n'a aucune place dans le système. Depuis, malgré des avancées notables, son portrait est cependant toujours resté mitigé. Deux pans s'affrontent, d'un côté, on l'auréole de toutes les vertus : douceur, innocence, fragilité... De l'autre, il est susceptible d'être roublard, menteur, voleur... Et de jouer de sa jeunesse pour parvenir à ses fins. Jusqu'au milieu du siècle de l'industrialisation, la figure de l'enfant (souvent abandonné, ou livré à lui-même dans les milieux défavorisés) est principalement une image de la délinquance en puissance. Ce n'est qu'à partir de la fin du 18<sup>ème</sup> siècle que les rapports entre pôles positif et négatif s'inversent. La dichotomie entre angélisme d'un côté et face d'ombre de l'autre perdure cependant jusqu'à nos jours, où la peur générée par une certaine jeunesse continue de nourrir les imaginaires. Les nouveaux stigmatisés relevant, pour la majorité, des banlieues ; ceux qui, depuis toujours, se situent à la marge des centres.

Jusqu'au siècle des Lumières, l'enfant n'a pas de statut, à l'instar de beaucoup d'autres « minorités ». Il n'est pas sujet. N'a pas de droits spécifiques. N'a pas à être davantage protégé. C'est le 18<sup>ème</sup> siècle qui ouvrira une ère nouvelle à l'enfance qui est abordée de façon neuve, dans le même temps, d'ailleurs, ou le statut du maternel est aussi regardé d'un autre œil. Georges Vigarello montre bien dans son ouvrage que, si le viol des enfants est, déjà auparavant, plus sévèrement puni, par ailleurs, la défense de l'accusé repose souvent sur l'argument que la victime était consentante, comme dans cet exemple, représentatif :

Christophe Isabelle [...] un brocanteur parisien de 32 ans, condamné à 3 ans de galères en 1770 pour le viol d'une enfant de 10 ans, décrit d'emblée sa victime en séductrice : elle serait venue "sur ses genoux", il n'a fait que "badiner en voyant que cette enfant était au fait".<sup>38</sup>

Ce qui ressort de ce témoignage, c'est, d'abord que la peine de 3 ans de galère reste relativement faible eut égard à l'abus sexuel. L'échelle des valeurs de la violence ne s'inscrit donc pas sous les auspices de l'innocence enfantine. La condamnation, précision importante, est plus portée contre l'immoralité de l'agresseur que contre la violence subie par l'enfant. Jusqu'au 18<sup>ème</sup> siècle c'est effectivement l'ambivalence constante qui régentera les relations de la justice avec les affaires liées aux enfants. Il faut se souvenir, pour comprendre en partie ce fait, que le rapport à l'âge, à la vieillesse ou à la mort se posait aussi

<sup>38</sup> Georges Vigarello, Histoire du viol, op. cit., p. 34, les propos cités sont tirés des actes du procès.

selon d'autres critères. L'âge moyen des décès tournait alors autour des 45 ans. L'enfance se terminait dès lors plus tôt pour les filles comme pour les garçons. Cependant, toute relativisation faite, le statut des jeunes de l'époque moderne laisse toujours planer un doute sur leur « mœurs », leur « innocence » jamais parfaitement admise. Souvent, de ce fait, les victimes de viol (garçons comme filles) peuvent être eux-mêmes condamnés à la suite du procès, afin de rétablir la « bonne moralité » dans les têtes de ces êtres soupçonnés d'être dissipés, et de toute façon entachés de façon irrémédiable par l'acte sexuel accompli. Le « crime de sodomie » aggravant singulièrement les peines :

Présence diffuse de la sodomie [dans les affaires de viols] et anathème solennel. La vindicte publique a par ailleurs suffisamment de force pour indifférencier les acteurs en les accusant indistinctement : les textes mêlent dans une même indignité le criminel et sa victime. D'où cette volonté avouée de condamner l'enfant "séduit" par l'adulte, l'un et l'autre devenant hors la loi, l'un et l'autre faisant "rougir la nature". Chaque protagoniste serait inéluctablement atteint par la faute : "doivent tant l'agent que le patient être punis de même genre de mort... Sinon que le patient fut moindre de 12 ans car le défaut de l'âge l'exime de la peine méritée qui doit être le feu." Seuil fixé à 14 ans par Muyart de Vouglans en 1761.<sup>39</sup>

À partir de quoi, la violence physique se double d'une violence morale et symbolique contre la victime. Ce qui peut paraître aberrant à l'heure actuelle, est un mode de fonctionnement généralisé à l'époque et qui en dit long sur la place des personnes les plus faibles dans le réseau des relations alors constitutives de la société.

Depuis quelques années, la place des jeunes banlieusards de France, mais aussi d'autres pays européens ou aux États-Unis, est souvent au cœur de l'information spectaculaire (voitures brûlées, batailles rangées entre clans de cités « adverses », confrontations avec la police...). Il semble que ce retour du « ban » de la société au cœur de celle-ci via les images des informations télévisées est une façon pour cette jeunesse de rappeler son existence à des représentants de l'État qui auraient plutôt tendance à les oublier, voire à mépriser leur présence. Ainsi que le formule Patrick Traube dans un autre contexte, mais qui reste dans ce cadre pertinent, la violence est devenue pour eux un moyen d'obtenir une reconnaissance : « le conflit les occupe et les excite (besoin de stimulation [dans une existence ennuyeuse et sans but]). Il leur procure pôles d'intérêt et sujets de ressassements infinis [les « exploits » deviennent les « contes » que l'on raconte aux plus jeunes des cités]. Il leur procure aussi raison (illusion !) d'exister sous le regard d'autrui, de se positionner, d'occuper une place. Qu'importe si cette place est celle du diable ! L'important est d'en

<sup>39</sup> Ibid., pp. 43-44, les termes entre guillemets sont tirés du livre de Michel Lever, *Les Bûchers de Sodome, histoire des infâmes*, Paris, Fayard, 1985.

avoir une (besoin de reconnaissance) »<sup>40</sup>. Cependant, dans ces échanges de messages : la violence voile une grande détresse de la jeunesse, la réponse n'est pas plus adaptée aux besoins que la « demande ». le tout sécuritaire, avec un volet répressif aggravé (possibilité de mettre en prison des jeunes qui restent trop longtemps dans une cage d'escalier, par exemple), n'apporte pas plus de solution à la détresse vécue que la violence mise en jeu par ceux qui la perpétue. Entre anges et démons, les enfants de la société actuelle ont-ils plus de chances que ceux de nos ancêtres ?

## VII – VIOLENCE ET LITTÉRATURE

À la suite des analyses suggérées et dans une confrontation avec les théories proposées dans *La Poétique* d'Aristote, il reste à savoir si l'idée d'une « esthétique de la violence » ne serait pas en soi un pléonasme. En effet, à repasser par l'œuvre du philosophe grec, il appert que, au moins dans le cadre du genre tragique, provoquer un sentiment de frayeur, donc la *catharsis* de cette passion, relève de l'exercice obligé, à défaut duquel l'œuvre accomplie ne relève pas du tragique mais seulement d'une forme de drame. Ce qui, pour Aristote, s'assimile à une œuvre ratée. Ainsi :

[Ceux] qui, par les moyens du spectacle, produisent non l'effrayant, mais *seulement* le monstrueux, n'ont rien à voir avec la tragédie ; car *c'est non pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie*, mais le plaisir qui lui est propre. Or *comme le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'activité représentative*, il est évident que c'est dans les faits qu'il doit inscrire cela en composant.<sup>41</sup>

Dès lors, la *catharsis* des sentiments n'est affaire que du tragique. Ni le drame, et encore moins la comédie, ne permettent d'y accéder. Le genre majeur des canons esthétiques classiques convie donc les créateurs qui cherchent à toucher de façon efficace les spectateurs (le théâtre, après l'épopée, est alors le genre par excellence) à appuyer le trait des éléments permettant l'exhaussement d'un sentiment de frayeur. Cependant, des contours plus précis quant à cette force sont dessinés par le philosophe, par rapport à celle qui se fait jour dans les arts contemporains :

Les actions ainsi qualifiées [comme effrayantes] doivent nécessairement être celles de personnes entre lesquelles existe une relation d'alliance, d'hostilité ou de neutralité. S'il y a hostilité réciproque, ce que l'un fait ou veut faire à l'autre ne suscite aucune pitié, si ce n'est par la violence même ; pas davantage s'il y a neutralité ; mais le surgissement de violences au cœur des alliances

<sup>40</sup> Patrick Traube, op. cit., p. 126.

<sup>41</sup> Aristote, *La Poétique* (trad. Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot), 14, 9-13, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, p. 81, je souligne.

– comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère –, voilà ce qu’il faut chercher.<sup>42</sup>

Ainsi, seuls les sujets mettant en scène des êtres liés par des relations d’alliance (liens du sang ou symboliques – au sens antique du terme) sont reconnus comme ouvrant la voie au sentiment de frayeur qu’il faut provoquer. Deux éléments sont à relever ici : d’abord, la relation à l’idée d’angoisse semble avoir une étendue circonscrite. Quel sentiment pouvait donc éprouver le spectateur antique devant la mise en scène d’une mort extérieure au cercle de l’alliance ? Ensuite, n’est-ce pas la définition même du genre tragique qui ouvre d’emblée le spectateur au « plaisir » de la violence ?

En ce qui concerne le premier point, bien sûr la mort n’était jamais jouée sur scène, étant trop excessive pour être représentée publiquement, cependant, pour reprendre l’idée selon laquelle c’est ce qui est imaginé qui a le plus d’impact sur les esprits, ne pas donner à voir la mort en scène a une portée cathartique plus grande que si la scène avait lieu sous les yeux du spectateur. Pour le second, reste à savoir si le plaisir de la violence reproduite ne serait pas aussi lié au fait que le spectateur est déjà inscrit, de par sa position physique, dans une forme de retrait qui le protège de la violence perçue. La fable mise en scène ne le touche pas directement ; la *catharsis* concernerait donc la possibilité de ressentir la peur, mais peut-être surtout du plaisir, devant la violence exercée sur autrui. Un autre fictif, inventé, mais qui est tout de même incarné par un corps d’acteur et figuré par le *prosopon* qui lui donne figure humaine/inhumaine en un même geste<sup>43</sup>. Cette distanciation du spectateur pourrait-elle être au fondement de glissements éthiques ? Où, la violence perçue n’étant pas vécue personnellement, celle-ci porterait alors le spectateur vers une forme d’indifférence, voire vers un sentiment de jouissance ?

Par ailleurs, en reprenant les analyses d’Aristote dans un contexte élargi, il apparaît que, quelle que soit la culture, c’est toujours le genre considéré comme noble qui charrie les valeurs de violence (la tragédie dans le théâtre occidental, les romans « canoniques » ou la poésie épique<sup>44</sup>) et leur ouvre la voie d’une esthétisation. Ces éléments rapportés à des œuvres plus contemporaines, le théâtre dit de l’absurde n’est pas exempt d’une forme d’excès qui érige l’œuvre en tragédie. C’est ce qui fonde les analyses du fonctionnement tragique de *En attendant Godot* de Samuel Beckett par Ion Omesco dans *La Métamorphose de la tragédie*<sup>45</sup>. De façon similaire, mais selon d’autres visées de mise en jeu, les œuvres relevant de la « paralittérature » puisent avec délectation au fonds de

<sup>42</sup> Aristote, *ibid.*, 14, 15-21, p. 81.

<sup>43</sup> Dans le théâtre latin, en revanche, l’acteur n’incarne pas le personnage et le masque – persona – n’est pas la représentation d’un visage. Voir Florence Dupont, *L’Orateur sans visage – Essai sur l’acteur romain et son masque*, PUF, « Les Essais du Collège international de philosophie », 2000.

<sup>44</sup> Sans s’étendre sur la question, il paraît significatif qu’il en soit de même dans le récit épique indien classique (voir *Le Mahābhārata*) et dans le théâtre classique japonais : Nô, Kabuki et Bunraku.

<sup>45</sup> Ion Omesco, *La Métamorphose de la tragédie*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 1978.



la démesure<sup>46</sup>. Reste à savoir comment et pourquoi ces représentations peuvent éveiller, en même temps que le sentiment d'épouvante, une disposition au plaisir.

Il semble tout indiqué, à partir de ce constat, de mettre en regard les propos tenus par Aristote avec les techniques modernes de simulacre que sont le cinéma et la télévision. Contre l'idée que ces images renforcent la violence dans la vie quotidienne, elles ne font en fait que répéter, selon d'autres modalités, ce que l'art tragique est censé mettre en jeu depuis l'antiquité. En effet, Aristote est très clair sur ce point :

Pour composer les histoires et, par l'expression, leur donner leur forme achevée, *il faut se mettre au maximum la scène sous les yeux* – car ainsi celui qui voit comme s'il assistait aux actions elles-mêmes, saurait avec le plus d'efficacité découvrir ce qui est à propos [...]. Il faut aussi, dans la mesure du possible, élaborer une forme achevée en recourant aux gestes : en effet, à égalité de dons naturels, *les plus persuasifs sont ceux qui vivent violemment les émotions, et celui qui est en proie au désarroi représente le désarroi de la façon la plus vraie, celui qui est en proie à la colère représente l'emportement de la façon la plus vraie. Aussi l'art poétique appartient-il aux êtres bien doués ou portés au délire : les premiers se modèlent aisément, les autres sortent facilement d'eux-mêmes.*<sup>47</sup>

À partir de quoi, les films d'actions violents ou les séries télévisées du même genre peuvent être considérés comme des versions édulcorées des tragédies antiques inscrites sous la catégorie du drame. Cet exercice, qui prend une coloration particulière dans le cadre d'esthétiques qui jouent de plus en plus sur des effets visuels et les trucages que permettent l'image de synthèse ou le montage vidéo, reste par ailleurs très vivant dans le genre littéraire. Les romans de « capes et d'épées » du XIX<sup>e</sup> siècle, les œuvres de la « paralittérature », ou encore tout roman dit classique, dans lesquels tout excès peut se faire jour en sont un signe flagrant.

Comme l'écrit Ibrahim Badr :

L'œuvre est le seul domaine où l'on peut pratiquer impunément la cruauté et la violence, d'autant plus qu'elle permet à l'artiste la double jouissance de l'exécution : le divertissement absolu et sans risques.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> La démesure est par ailleurs une traduction possible pour la notion de « sublime ». Voir à ce sujet : Pseudo-Longinus, *Du Sublime* (trad. Jackie Pigeaud), Paris, Rivages&Payot, 1991, rééd. « Petite Bibliothèque Rivages », 1993, et les analyses de Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.

<sup>47</sup> Aristote, *ibid.*, 17, 55<sup>a</sup> 22-33, p. 93, je souligne.

<sup>48</sup> Ibrahim H. Badr, Jean Giono – L'esthétique de la violence, New York/Paris, Peter Lang, « Currents in Comparative Romance Languages and literatures » vol. 60, 1998, p. 165, souligné dans le texte.

En d'autres termes, c'est peut-être cette « impunité » de pouvoir tout dire dans l'œuvre de fiction qui octroie autant de liberté à l'expression de la violence chez certains artistes. « Impunité » qui souligne avec force la place de l'autorité de l'auteur dans le jeu de la fabrique artistique. De même, la « purgation des passions » par l'œuvre (littéraire, picturale, cinématographique) est peut-être d'autant plus présente de nos jours que les êtres humains tendent vers le moins de conflits armés possibles. Dès lors, le travail de *catharsis* serait une façon de libérer l'esprit d'un trop plein d'énergie qui entraînerait, dans d'autres circonstances, vers des exactions et des antagonismes virulents. Cette réflexion sur l'esthétique de la violence entraîne vers deux interrogations qui sont en fait les pôles inversés d'une même question : à partir du moment où toute violence (réelle, symbolique ou imaginaire<sup>49</sup>) est liée au concept qui la fonde, est-ce l'esthétique de la violence qui entraîne le passage à l'acte dans le réel, ou est-ce la violence réelle qui inspire l'esthétique de la violence ? Cette question est loin d'être résolue. Et sans doute ne peut-elle pas l'être, puisque ce sont certainement les représentations de la violence, et non sa réalité, qui transforment à chaque époque la vision de ce qu'elle est. En d'autres termes, réel et imaginaire semblent, en la matière, plus poreux l'un à l'autre que l'on imagine. Le concept de violence exhausse ainsi le caractère indéfini de ses frontières et le fait que, du réel à l'imaginaire en passant par le symbolique, les transformations qui en fondent l'existence modifient, par retour, le regard qu'il est possible de porter sur la réalité et l'imaginaire qui le constituent.

Olivier AMMOUR-MAYEUR

<sup>49</sup> Il s'agit ici des termes employés dans leur usage littéral et non d'une référence aux catégories lacaniennes de la psyché.

## SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

- Agemben Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz* (trad. Pierre Alferi), Paris, Payot & Rivages, 1998, rééd. « Rivages poche », 2003.
- Arendt Hannah, *Du mensonge à la violence* (trad. Guy Durand), Paris, Calman-Levy, 1972, rééd. « Pocket-Agora », 1994.
- Aristote, *La Poétique* (trad. Roseline Dupont-Roc & Jean Lallot), Paris, Seuil, « Poétique », 1981.
- Audouin-Rouzeau Stéphane & Becker Annette, *14-18, retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 2000, rééd. « Folio-Histoire », 2003.
- Badr Ibrahim, *Jean Giono, l'esthétique de la violence*, New York/Paris, Peter Lang, « Currents in Comparative Romance Languages and literatures » vol. 60, 1998.
- Barthes Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, rééd. « Points-Essais », 1989.
- Bauman R. A., *Crime and Punishment in Ancient Rome*, London-New York, Routledge, 1997.
- Benjamin Walter, « Pour une critique de la violence » (1921), in *Œuvres I – Mythe et violence* (trad. M. de Gandillac), Paris, Denoël, « Lettres Nouvelles », 1971, rééd. *Œuvres I*, « Folio-Essais », 2001.
- Bernand André, *Guerre et violence dans la Grèce antique*, Paris, Hachette-Littératures, « Histoires », 1999.
- Baudrillard Jean (& Edgar Morin), *La Violence du monde*, Paris, Félin, 2003.
- Boulogne Jacques (dir.), *Questionnements de la violence*, Lille, Université de Lille III, « Ateliers 28 », 2001.
- Bourdieu Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972, n<sup>velle</sup> éd. Paris, Seuil, « Points-Essais », 2000
- , *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 2001.
- , *La domination masculine*, Paris, Seuil, « Liber », 1998, rééd. « Points-Essais », 2002.
- Chesnais Jean-Claude, *Histoire de la violence – En Occident de 1800 à nos jours*, Robert Laffont, 1981, rééd. Hachette-Littératures, « Pluriel », 1983.
- Cixous Hélène & Clément Catherine, *La Jeune née*, Paris, UGE, « 10/18 – Féminin futur », 1975.
- Dadoun Roger, *La Violence : Essai sur l'homo violens*, Paris, Hatier, 1995.
- Deacy S., Pierce K. F. (eds.), *Rape in Antiquity: Sexual violence in the Greek and Roman worlds*, London, Gerald Duckworth-The Classical Press of Wales, 1997.

- Debaisieux Martine & Gabrielle Verdier (dir.), « Violence et fiction jusqu'à la révolution », *Études littéraires françaises* n° 66, Québec, 1998.
- Delacampagne Christian, *Une Histoire de l'esclavage*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio-Essais », 2001.
- Derrida Jacques, « Violence et métaphysique », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967, rééd. « Points-Essais », 1994.
- , *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1994.
- , *Force de loi – Le « fondement mystique de l'autorité »*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1994.
- , *Donner la mort*, Galilée, « Incises », 1999.
- Detienne Marcel et Vernant Jean-Pierre, *La cuisine du sacrifice en pays grec*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1983.
- Didi-Huberman Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2003.
- Dupont Florence, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995.
- Elias Norbert, *Über den prozess der zivilisation* (1939), trad. : Pierre Kamnitzer, *La Civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy, 1973, rééd. « Pocket-Agora », 1976.
- Foucault Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- , *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1975, rééd. « TEL », 1993.
- , *Le Désordre des familles. Lettres de cachet des archives de la Bastille* (avec Arlette Farge), Paris, Gallimard, « Textes et documents », 1982.
- Frappat Hélène (textes choisis et présentés par), *La Violence*, Paris, Flammarion, « GF-Corpus », 2000.
- Freud Sigmund, *Totem und Tabu* (1913), trad. : S. Jankelevitch : *Totem et Tabou*, Paris, Payot, « petite bibliothèque », 1965.
- Freud Sigmund, *Essais de psychanalyse*, trad. : S. Jankelevitch, Paris, Payot, « petite bibliothèque », 1963.
- Freud Sigmund, *Malaise dans la culture* (1930), n<sup>elle</sup> trad. : P. Cotet, R. Lainé et J. Stute-Cadiot, Paris, PUF, « Quadrige », 1995.
- Garnot Benoît (dir.), *Histoire de la criminalité de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle, nouvelles approches*, Université de Bourgogne, 3-6 oct. 1991, s.l., Edition universitaire de Dijon, 1992.
- Girard René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, rééd. Hachette-Littératures, « Pluriel », 1998.
- , *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, rééd. Le Livre de Poche, « Biblio-Essais », 1986.

- Héritier Françoise (dir.), *De la violence I*, Paris, Odile Jacob, « Opus – Inédit » n° 37, 1996.
- , *De la violence II*, Paris, Odile Jacob, « Opus – Inédit » n° 88, 1999.
- Irigaray Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, « Critique », 1977.
- , *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Minuit, « Critique », 1989.
- Laplantine François, *Le Philosophe et la violence*, Paris, PUF, « Sup », 1976.
- Le Goaziou Véronique, *La Violence*, Paris, Le Cavalier bleu, « Idées reçues », 2004.
- Lecercle Jean-Jacques, *La Violence du langage*, Paris, PUF, 1996.
- Lintott A.W., *Violence in republican Rome*, Oxford, 1968.
- Littérature* n° 32, « Violence et autorité », Paris, Larousse, 1978.
- Longin (Pseudo-), *Du Sublime* (trad. Jackie Pigeaud), Paris, Payot/Rivages, « Petite bibliothèque Rivages », 1993.
- Lytard Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, « Critique », 1983.
- Machiavel, *L'Art de la guerre* (1521) (trad. Toussaint Guiraudet), Paris, Flammarion, « GF », 1991.
- Maffesoli Michel, *Essais sur la violence, banale et fondatrice*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1984.
- Mathieu Nicole-Claude, *Catégorisation et idéologies de sexes*, Paris, Côté-Femmes, 1991.
- Michaud Yves, *La Violence*, Paris, PUF, « Que-sais-je ? » n° 2251, 1986, éd. mise à jour 1998.
- Mondzain Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, « Le Temps d'une question », 2002.
- Mongin Olivier, *La violence des images, ou comment s'en débarrasser ?*, Paris, Seuil, « La Couleur des idées », 1997.
- Mosse George L., *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1990, trad. : Stéphane Audoin-Rouzeau : *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, « Pluriel », 1999.
- Muel-Dreyfus Francine, *Vichy et l'Éternel féminin*, Paris, Seuil, « XX<sup>e</sup> siècle » 1996.
- Nancy Jean-Luc, « Image et violence », in *Au fond des images*, Paris, Galilée, « Écritures/Figures », 2003.
- Picard Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, « Écriture », 1995.
- Plass P., *The Game of Death in Ancient Rome. Arena Sport and Political Suicide*, Wisconsin Studies in Classics, 1995.

- Poliakoff M. B., *Combat Sports in the Ancient World. Competitions, Violence and Culture*, Yale U.P., « Sport and History Series », 1987.
- Prieur Jacques, *La mort dans l'antiquité romaine*, Ouest-France Université, 1986.
- Römer Thomas, *Dieu obscur – Le sexe, la cruauté et la violence dans l'Ancien Testament*, Genève, Labor et Fides, « Essais bibliques n° 27 », 1996.
- Romilly Jacqueline de, *La Grèce antique contre la violence*, Paris, Éd. de Fallois, 2000, rééd. Le Livre de Poche, 2001.
- Sala-Molins Louis, *Le Code Noir, ou le calvaire de Canaan*, Paris, PUF, 1987, rééd. « Quadrige », 2003.
- Sibony Daniel, *Violence : traversées*, Paris, Seuil, « La Couleur des idées », 1998.
- Thélot Jérôme, *Baudelaire – Violence et poésie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1993.
- Thomas Joël, « Rome, ou la violence transformée. Le mythe de la régénération chez les Latins », in *L'Âge d'Or* (J. Poirier dir.), Dijon, Editions Universitaires, 1996, pp. 91-141.
- Traube Patrick, *Violence(s) – Côté face, côté profil*, Paris, Odin Éditeur, 2002.
- La Vengeance. Vengeance, pouvoirs et idéologies dans quelques civilisations de l'antiquité*, Paris, Cujas, 1984.
- Vigarello Georges, *Histoire du viol, XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, Seuil, « L'Univers historique », 1998, rééd. « Points-Histoire », 2000.
- Weil Simone, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, Paris, Gallimard, 1955, rééd. « Folio-Essais », 1998.
- Watthee-Delmotte Myriam (dir.), *La Violence : Représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2002.
- Wistrand, *Entertainment and Violence in Ancient Rome, The attitude of Roman Writers of the 1st century A.D.*, Göteborg, 1992.
- Wunenburger Jean-Jacques, *Imaginaires du politique*, Paris, Ellipses, « Philo », 2001.
- Zarka Yves-Charles, *Figures du pouvoir – Études de philosophie politique de Machiavel à Foucault*, Paris, PUF, « Fondements de la politique », 2001.



# SACRIFICES HUMAINS ET VIOLENCES POLITIQUES À ROME SOUS LA RÉPUBLIQUE ET SOUS L'EMPIRE

Nous aborderons ici la question des mises à mort rituelles, à Rome, sous la République et sous l'Empire, dans un type de contexte bien particulier, celui des violences politiques, que celles-ci soient exercées par un représentant du pouvoir ou par des personnes attaquant le pouvoir ou perçues comme le menaçant<sup>1</sup>.

Avant de poursuivre, rappelons quelques éléments relatifs aux sacrifices humains à Rome, bien mis en lumière ces dernières années<sup>2</sup>. Les Romains considéraient le sacrifice humain comme un acte que pratiquaient leurs ancêtres lointains avant d'avoir atteint un certain degré de « civilisation » et faisaient ainsi des mises à mort rituelles une caractéristique du « non civilisé ». Il n'est dès lors pas étonnant que le sacrifice humain devienne un des éléments permettant de stigmatiser le « barbare », l'« autre » ; il servira également à dénoncer l'« autre » que représente l'ennemi interne, le « dévoyé » ou l'adversaire de l'État.

Au-delà de ces perceptions romaines, qu'en était-il au niveau de la pratique ? Si les Romains ont interdit aux peuples qu'ils ont soumis de sacrifier des victimes humaines, ils se sont cependant eux aussi livrés, rarement il est vrai, à de telles pratiques, dans le cadre de la religion publique, officielle. Dans des contextes de péril extérieur, de danger imminent, réel ou ressenti comme tel, les Romains ont, à plusieurs reprises, enseveli vivants des couples de Grecs et de Gaulois au Forum Boarium. C'est dans des situations analogues de menaces extérieures, que surgissaient des cas de vestales « incestueuses », ayant rompu leur obligation de chasteté : cette faute devait être expiée, on le sait, par l'ensevelissement de la prêtresse coupable. Dans aucun de ces cas, le sang n'était donc versé. Ces mises à mort rituelles publiques, qualifiées de sacrifices

<sup>1</sup> Au-delà des définitions théoriques et des problèmes qu'elles posent, l'on peut, comme P. Bonnechère, considérer comme sacrifice humain « toute mise à mort rituelle d'êtres humains ». J'utiliserai ici indistinctement les termes sacrifices humains et mises à mort rituelles. Une version plus développée de cet article, pourvue notamment de notes plus fournies, paraîtra dans *Res Antiquae*, 2, 2005.

<sup>2</sup> D. BRIQUEL, *Des propositions nouvelles sur le rituel d'ensevelissement de Grecs et de Gaulois au Forum Boarium*, in *REL*, 59, 1981, p. 30-37 ; G. MARASCO, « Sacrifici umani e cospirazioni politiche », in *Sileno* 1981, p. 167-178 ; A. FRASCHETTI, « Le sepolture rituali del foro Boario », in *Le délit religieux dans la cité antique* (Coll. EFR, 48), Rome, 1981, p. 51-115 ; A.-M. ECKSTEIN, « Human Sacrifice and Fear of Military Disaster in Republican Rome », in *AfAH* 7, 1982, p. 69-95 ; A. FRASCHETTI, « La sepoltura delle Vestali e la città », in *Du châtimement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique* (Coll. EFR, 79), Rome, 1984, p. 97-128 ; J. RIVES, « Human Sacrifices among Pagans and Christians », in *JRS* 85, 1995, p. 65-85 ; CR. GROTANELLI, « Ideologie del sacrificio umano : Roma e Cartagine », in *ARG* 1, 1999, p. 41-59 ; FR. VAN HAEPEREN, « Sacrifices humains et mises à mort rituelles à Rome : quelques observations », sous presse.



humains par les modernes et parfois aussi par les anciens, se distinguent donc des sacrifices habituels, où la mise à mort, sanglante, de la victime animale est suivie d'un repas divin et d'un banquet humain.

Le sacrifice humain a également été pratiqué – ou du moins a été considéré comme ayant été mis en œuvre – dans d'autres contextes : dans le cadre de pratiques religieuses privées mais aussi à l'occasion des guerres civiles du I<sup>er</sup> s. av.n.è. ou à des moments de fortes tensions politiques. Dans ces derniers cas, le sang humain coule, comme dans un sacrifice animal ; pire, dans les pratiques privées, la mise à mort rituelle est parfois suivie d'un banquet...

La thématique des sacrifices humains accomplis dans un climat de violence politique a été abordée dans quelques articles, sans toutefois en être l'objet principal. Pendant longtemps, les Modernes ont surtout cherché à établir la véracité des sacrifices humains mentionnés dans nos sources et à retracer les origines de ces pratiques. Plus récemment, certains ont ouvert d'autres perspectives en étudiant les représentations, les perceptions anciennes liées à la thématique des mises à mort rituelles, notamment de celles qui étaient pratiquées dans des contextes de violences politiques<sup>3</sup>. Nous évoquerons bien sûr la question de la véracité des sacrifices humains que nous font connaître les sources mais nous nous intéresserons surtout aux récits mêmes qui nous les relatent. En effet, observons-le d'emblée, dans ces récits, pratiques de tels actes et perceptions de ceux-ci sont souvent très étroitement liées, à telle enseigne qu'il est parfois difficile de démêler la « réalité » de la rumeur. Il vaut ainsi la peine d'étudier ces textes, en tant que « construction littéraire », fruit de certaines perceptions, de certains *topoi* liés aux mises à mort rituelles : nous prêterons attention aux acteurs des sacrifices humains, aux types de mises à mort et aux actes connexes. On se demandera également dans quelle mesure les perceptions romaines relatives aux mises à mort rituelles « empruntent »-elles à des antécédents grecs et hellénistiques.

Le contexte politique, juridique et religieux – les différents aspects étant intimement liés à Rome – guidera les étapes de notre analyse : le sacrifice humain est-il accompli dans le cadre de la religion publique ou privée ; est-il considéré comme légal ou illégal ? Relève-t-il de la « bonne » ou de la « mauvaise » attitude religieuse, de la religion, de la piété ou au contraire de la superstition, de l'impiété ?

<sup>3</sup> FRASCHETTI, 1981, 1984 ; RIVES, 1995 ; GROTANELLI, 1999.

## SACRIFICES HUMAINS ACCOMPLIS DANS LA SPHÈRE PRIVÉE

Plusieurs auteurs évoquent des sacrifices humains qui auraient été accomplis par des particuliers, dans des contextes marqués par des violences politiques. Avant d'examiner ces récits, tournons-nous vers les textes juridiques : comment, dans quel contexte le droit romain envisageait-il la question des mises à mort rituelles pratiquées par des privés ?

Dans un passage souvent cité, Pline nous apprend que, dans les années 90 av. n.è., « un sénatus-consulte interdit d'immoler un homme, ce qui démontre que jusqu'à cette époque on accomplissait ces monstrueux sacrifices »<sup>4</sup>. Il importe de bien situer cette assertion dans son contexte : Pline traite dans ce chapitre de la magie chez les différents peuples et notamment en Italie<sup>5</sup>. Les sacrifices humains dont il est question ici sont donc accomplis dans le cadre de pratiques magiques, qui, à Rome, relevaient de la sphère privée et correspondaient à des actes dont l'intention était jugée comme nuisible. Comme Fr. Graf l'a bien montré, dans les paragraphes qu'il lui consacre, Pline attribue comme fonction centrale à la magie, celle de la divination. Dans ce cadre, le savant relève que « les sacrifices humains doivent également avoir une fonction divinatoire ». Remarquons déjà qu'une telle fonction divinatoire caractérise une partie des sacrifices humains accomplis par des privés.

Le juriste Paul évoque quant à lui les sacrifices humains dans son commentaire à la loi de Sylla *de sicariis et ueneficis*<sup>6</sup>, qui visait « les crimes menaçant la vie des citoyens, qu'il s'agisse d'attaques à main armée (*sicarii*) ou de voies de fait plus subtiles et moins visibles (*uenefici*) »<sup>7</sup>. Paul y parle des sacrifices humains après avoir mentionné l'accomplissement de cérémonies impies et nocturnes visant à jeter des charmes, ensorceler ou lier quelqu'un, et avant d'en venir aux supplices frappant les mages et ceux qui s'adonnent à la magie. On est donc clairement dans un contexte de magie (privée évidemment). Et c'est dans ce cadre que le juriste mentionne les sentences qui frappent ceux qui ont immolé un homme ou qui ont sacrifié (*litauerint*) à partir de son sang. Comme chez Pline, on retrouve ici une association nette entre sacrifices humains privés et magie. La fonction de ces derniers n'est pas explicitée par Paul.

Les mises à mort rituelles, qui, selon nos sources, ont été accomplies dans un cadre privé, peuvent être rangées en deux grandes catégories : d'une part, les sacrifices humains visant à renforcer un serment prêté par des conjurés ; d'autre part, ceux qui sont accomplis dans un but divinatoire.

<sup>4</sup> Plin., *nat.*, XXX, 12 (trad. A. Ernout, CUF, 1963).

<sup>5</sup> Voir l'analyse de Fr. GRAF, *La magie dans l'Antiquité*, Paris, 1994, p. 61-69 (p. 64).

<sup>6</sup> Paul., *sent.*, V, 23, 16.

<sup>7</sup> GRAF, 1994, p. 58.

## MISE À MORT RITUELLE LORS DE SERMENT PRÊTÉ PAR DES CONJURÉS

Selon Plutarque<sup>8</sup>, à l'aube de la République, alors que Tarquin le Superbe tentait de reconquérir son pouvoir en s'appuyant sur deux familles romaines, les fils mêmes du consul Brutus participèrent à la conjuration. Réunis dans la demeure des Aquilii, « presque déserte et plongée dans l'obscurité », les conspirateurs prêtent alors un « serment solennel et terrible » : après avoir égorgé un homme, ils font des libations avec son sang et touchent ses entrailles. Ces deux derniers gestes accompagnent donc la formulation du serment. Plutarque n'en donne pas la teneur ; il précise simplement un peu plus loin que l'esclave, qui assista, caché, à la chose, entendit qu'ils voulaient tuer les consuls.

Notons que quelques paragraphes plus haut<sup>9</sup>, Plutarque venait d'évoquer un autre serment, public cette fois, prêté par les sénateurs lors d'un sacrifice, sur le forum : il s'agissait de jurer qu'on « n'accorderait rien aux Tarquins, qu'[on] ne leur ferait aucune concession et qu'[on] les combattrait de toutes ses forces au nom de la liberté ». Au serment public, prêté sur le Forum lors d'un sacrifice « classique » par les sénateurs, s'oppose le serment secret, prêté dans une demeure privée, par les conjurés, lors d'une mise à mort d'homme accompagnée de libation de son sang. Il s'agit d'une inversion forte du rite public : ce renversement porte sur le caractère du lieu, sur le type de sacrifice, sur le type de serment.

Cet épisode est rapporté par le seul Plutarque ; ni Tite-Live ni Denys d'Halicarnasse n'en soufflent mot dans leur narration de la conspiration des fils de Brutus. Selon certains, Plutarque – ou sa source – calquerait sur cet épisode proto-républicain des éléments développés par plusieurs auteurs autour de la conjuration de Catilina. Ceci apparaît d'autant plus vraisemblable que d'autres passages de Plutarque, relatifs à ces conspirateurs, rappellent des épisodes de la conjuration de Catilina.

Divers auteurs relatent le serment des conjurés ou le sacrifice humain qu'ils auraient alors accompli autour de Catilina.

Voici la version de Salluste<sup>10</sup> :

Lors de ces événements, certains ont prétendu qu'après son discours Catilina, au moment où il faisait prêter le serment à ses complices, aurait fait circuler des coupes pleines de sang humain mélangé à du vin ; tous y ayant goûté, après avoir prononcé la formule d'exécration, comme il est d'usage dans les sacrifices solennels, il leur aurait découvert son dessein. Il aurait voulu ainsi rendre plus étroite leur fidélité mutuelle, par la complicité d'un tel forfait. Quelques personnes voyaient là et ailleurs encore une invention de ceux qui croyaient diminuer la haine dont Cicéron fut plus tard l'objet par l'atrocité

<sup>8</sup> Plut., *Publ.*, IV, 1.

<sup>9</sup> Plut., *Publ.*, II, 1-2.

<sup>10</sup> Sall., *Cat.*, XXII, 1-4 (trad. A. Ernout, rev. et corr. J. Hellegouarc'h, 15<sup>e</sup> tirage, CUF, 1995).

même du crime de ceux qu'il avait fait punir. Il ne nous semble pas que la chose, étant donné sa gravité, ait été suffisamment démontrée.

Lors du serment, Catilina aurait donc faire boire à ses complices du sang humain mêlé à du vin. Salluste ne précise pas explicitement la provenance de ce sang : est-il simplement issu d'homme(s) vivant(s) ? ou provient-il plutôt d'un sacrifice humain ? Certains savants ont opté pour la première hypothèse : comme dans certains rites barbares, les conjurés participant à la célébration se seraient légèrement incisé les bras pour laisser tour à tour leur sang couler dans une coupe avant de tous y boire. Pour d'autres au contraire, Salluste fait allusion à un sacrifice humain, que mentionnent d'ailleurs des auteurs postérieurs. L'usage des termes *facinus* et *atrocitas sceleris* pourrait être interprété dans le même sens.

Le geste, boire le sang, accompagne la parole, la « formule d'exécration » : Salluste compare cette séquence à celle qui est habituelle dans les *sacra sollemnia*, les cérémonies solennelles. À quelles célébrations, manifestement publiques, fait allusion l'historien ? Il me semble difficile d'y répondre rapidement ; notons simplement ici l'intérêt de ce parallèle : le rite effectué par Catilina et sa bande peut être perçu comme une parodie d'un rite public solennel.

Remarquons enfin la belle distance critique de Salluste : l'historien est bien conscient qu'il s'agit d'une rumeur (*qui dicerent*) ; après en avoir rapporté la teneur, il précise quelle pourrait être son origine : selon certains, des partisans de Cicéron. Il prend enfin parti et aboutit à un *non liquet*, faute de preuves.

Florus nous présente sous une forme abrégée le même tableau que Salluste : « Pour sceller leur entente, les conjurés burent du sang humain dans des coupes qu'ils se passèrent de main en main : comble de sacrilège, si les motifs mêmes de ce geste n'en avaient pas constitué un plus grand »<sup>11</sup>. La provenance du sang n'est pas indiquée ici non plus.

Dans la présentation qu'il fait de Catilina et des « révolutionnaires », Plutarque trace différents traits de la dépravation de Catilina et évoque notamment l'élément suivant :

Prenant donc cet homme pour chef [scil. Catilina], les factieux se donnèrent mutuellement différents gages *de foi*, et ils immolèrent un homme dont ils goûtèrent les chairs<sup>12</sup>.

Le crime des conjurés prend chez Plutarque une forme concise tout à fait explicite : sacrifice humain suivi d'anthropophagie. De la rumeur dont était conscient Salluste, on passe ici à un registre qui semble celui de la certitude.

Certitude que paraît partager Dion Cassius :

[Catilina] amena les plus importants et les plus influents des conjurés (entre autres le consul Antonius) à l'obligation de célébrer des rites criminels de

<sup>11</sup> Flor., II, 12, 4 (trad. P. Jal, CUF, 1967).

<sup>12</sup> Plut., *Cic.*, X, 4 (trad. R. Flacelière, E. Chambry, CUF, 1976).

serments. En effet, après avoir sacrifié un enfant et accompli sur ses entrailles la cérémonie du serment, il les mangea avec les autres conjurés<sup>13</sup>.

Dion Cassius marque très clairement le lien entre le serment des conjurés et leur sacrifice humain : cette fois, la victime est un enfant. L'historien précise que le serment est prêté sur ses entrailles. Comme chez Plutarque, le récit se clôt par la mention de l'anthropophagie.

Dans un passage qu'il consacre aux repas de sang chez les païens, Tertullien fait une brève allusion à la conjuration de Catilina : après avoir mentionné « que certaines peuplades se procuraient du sang tiré des bras, que l'une et l'autre partie buvait, pour conclure un traité », il poursuit par cette évocation concise : « devant Catilina, il y eut aussi je ne sais quelle dégustation de ce genre »<sup>14</sup>. C'est vraisemblablement l'alliance conclue par le sang chez les barbares qui fait songer Tertullien à la conjuration de Catilina, même s'il ne parle pas explicitement ici de serment.

Selon Jean d'Antioche enfin, les conjurés burent le sang d'un homme qu'ils avaient sacrifié, Catilina faisant circuler une coupe pleine de vin et de sang humain. Par ce moyen, il les aurait soit enchantés, soit habitués à toute action audacieuse et sacrilège<sup>15</sup>.

Une des manières d'aborder ces récits consiste bien sûr à évaluer leur véracité : on pourra ainsi considérer qu'il faut faire confiance à Salluste – qui est le plus proche des événements et le plus critique – et que les autres auteurs nous présentent de beaux exemples d'amplification narrative. On pourrait ensuite se demander si la rumeur rapportée par Salluste représente une pure fiction ou plutôt s'il n'y a « pas de fumée sans feu » et, dès lors, rechercher les origines de la pratique dont l'historien latin s'est fait l'écho : il pourrait par exemple s'agir des serments par le sang qui se concluaient chez les barbares<sup>16</sup>.

Ces récits peuvent également être soumis à un autre type d'analyse : quelle est leur trame commune, en tout ou partiellement ? comment « fonctionnent »-ils en tant que construction littéraire ? Remarquons d'abord que ces récits, tout comme celui de Plutarque sur la conjuration des débuts de la République que nous incluons dans notre analyse, mettent en scène un groupe de conjurés qui se lient entre eux par un serment – la plupart des auteurs insistent sur son caractère secret. La narration du serment et de sa cruelle mise en œuvre constitue ainsi un élément dramatique, paroxystique dans le récit plus global de la conspiration.

La mise en œuvre du serment se fait autour de rites, de gestes et de paroles, qui sont caractérisés comme plus ou moins horribles : rôle du sang : boire du sang (Sall. ; Flor. ; Tert. ; Joh.Ant.) mêlé de vin (Sall. ; Joh.Ant.), faire des

<sup>13</sup> Dio Cass., XXXVII, 30, 3 (trad. Freyburger-Galland, 1997).

<sup>14</sup> Tert., *apol.*, 9, 9 (trad. J.-P. Waltzing, CUF, 1929).

<sup>15</sup> Joh. Ant., FHG IV, p. 563.

<sup>16</sup> Herod., I, 74 ; III, 8 ; IV, 70.

libations avec du sang (Plut. [Publ.]) ; sacrifice humain (Plut. [Publ. et Cic.] ; Dio Cass. qui ajoute à l'horreur en précisant qu'il s'agit d'un enfant ; Joh. Ant.) ; anthropophagie (Plut. et Dio Cass.).

Ces rites, connotés négativement par les termes employés, ont lieu dans un cadre privé. Salluste les compare avec des rites publics d'*exsecratio* ; ce lien peut également être perçu dans le récit de la conjuration des débuts de la République par Plutarque, où le serment des conjurés fait suite, dans le fil du récit, à un serment public des sénateurs lors d'un sacrifice.

Ayant à l'esprit la trame de ces récits, on peut alors se demander s'il existe des « antécédents » littéraires ou des textes postérieurs offrant des parallèles. Précisons-le bien : je ne cherche pas ici d'autres exemples historiques de conjurations qui auraient revêtu les mêmes traits mais des récits – qui éventuellement peuvent relever du genre littéraire « histoire » – dont la trame est comparable.

Observons d'abord que les textes relatifs au serment prêté par des barbares constituent des parallèles imparfaits pour la plupart et notamment d'abord parce qu'ils ne mettent pas en scène des conjurés mais des hommes agissant dans un cadre présenté comme « légal » mais aussi parce qu'ils ne comprennent pas de mise à mort d'un homme. Le lien entre ces serments « barbares » et le serment sanglant de Catilina remonte, semble-t-il, en dernière analyse à Tertullien qui évoque, pêle-mêle, divers rites païens faisant intervenir, de différentes façons, le sang humain.

Poursuivons avec un récit historique de Diodore de Sicile d'une conjuration qui a réussi son putsch : Apollodore aspirait à la tyrannie en 276 av. n.è. Afin d'affermir les bases de sa conspiration, il invita un jeune garçon pour un sacrifice, l'immola aux dieux et donna ses entrailles à manger aux conspirateurs ; il mélangea son sang à du vin et le leur offrit à boire<sup>17</sup>.

Citons également un épisode rapporté par Dion Cassius<sup>18</sup> : cette fois, les conspirateurs échoueront dans leur tentative. En 171-172, les Boukoloi suscitent une révolte parmi les Égyptiens, sous la conduite d'un prêtre, Isidoros. Déguisés en femme, ils trompent un centurion romain, lui faisant croire qu'ils étaient les femmes des Boukoloi et qu'ils apportaient une rançon pour récupérer leurs maris, prisonniers. Ils le frappent et sacrifient aussi son compagnon ; après avoir prêté serment sur ses entrailles, ils les dévorent.

Enfin, un roman de la fin du II<sup>e</sup> s., les *Phoinikika* de Lollianos, rapporte une scène comparable<sup>19</sup> : quelques initiés sacrifient un jeune garçon, lui arrachent le cœur et se le partagent, après l'avoir assaisonné d'huile et enrobé de farine ; en tenant chacun son morceau en main, ils prononcent un serment de fidélité

<sup>17</sup> Diod. Sic., XXII, 5, 1.

<sup>18</sup> Dio Cass. LXXI (72), 4, 1.

<sup>19</sup> A. HENRICHs, « Pagan Ritual and the Alleged Crimes of the Early Christians : A Reconsideration », in *Kyriakon : Festschrift f. Quasten*, Munich, 1970, p. 18-35 (p. 29ss) ; A. HENRICHs, « Human Sacrifice in Greek Religion », in *Le sacrifice dans l'Antiquité* (Entretiens Hardt, 27), 1980, p. 195-235.

réci-proque, mangent le cœur, boivent sang et vin, s'enivrent et ont des rapports sexuels.

On le constate aisément, ces différents récits présentent une trame similaire : des conjurés ou des initiés se réunissent pour prêter un serment ; dans les deux premiers cas, la future victime est attirée par une tromperie ; la victime est un enfant, un jeune garçon ou un soldat ; le serment est prêté sur les entrailles (Dio Cass. ; Lollianos) ; la victime est mangée ; son sang est bu.

À l'exception du traquenard posé à la future victime et des orgies qui suivent le serment dans le roman, les autres éléments se retrouvent aisément dans les récits relatifs à la conjuration de Catilina. On se trouve ainsi vraisemblablement devant un schéma narratif typique des récits de conspiration, aussi bien dans le monde hellénistique que romain – ce schéma pouvant bien évidemment subir l'une ou l'autre modification selon les auteurs.

L'accusation de sacrifices humains ne fut pas seulement portée, dans la Rome du I<sup>er</sup> s. av. n.è., à l'encontre de Catilina et de sa bande ; on la retrouve, sous la plume de Cicéron – dont les partisans seraient à l'origine de la rumeur concernant Catilina –, dirigée contre un autre adversaire politique de l'orateur.

En 56, Cicéron dirigea une *interrogatio* contre Vatinius, dans le cadre du procès de Sestius dont il était l'avocat. Vatinius avait été tribun de la plèbe en 59 et s'était alors distingué par ses propos méprisant la religion. Cicéron devait se souvenir de cette attitude, quand il apostrophe ainsi son adversaire<sup>20</sup> :

Or, puisque, dans toutes les affaires importantes, il faut partir des dieux immortels, je voudrais te poser quelques questions. Tu as coutume de te dire pythagoricien, et de couvrir du nom d'un grand savant tes mœurs ignobles et barbares. Dis-moi, je t'en prie : toi qui t'es adonné à des rites inconnus et impies, qui as pour habitude d'évoquer les âmes des enfers, d'apaiser les dieux mânes avec des entrailles d'enfants, quelle perversion de l'esprit, quelle folie t'ont conduit à mépriser les auspices (...) ?

L'accusation d'« évoquer les âmes des enfers, d'apaiser les dieux mânes avec des entrailles d'enfants » était limpide : « c'est de la magie la plus atroce qu'il s'agit, de la nécromancie et des sacrifices humains »<sup>21</sup>. Cicéron oppose habilement la sagesse de Pythagore que prétend suivre son adversaire et les coutumes barbares de Vatinius. Les rites innocents du philosophe qui refusait les sacrifices animaux et prônait le végétarisme étaient connus des Romains écoutant l'orateur ; ils ne pouvaient qu'être choqués par la distance entre ceux-ci les *inaudita ac nefaria sacra* accomplis, selon Cicéron, par Vatinius. Ce dernier aurait ainsi opéré, d'après l'orateur, un renversement par rapport à la culture religieuse dont il se proclamait l'adepte. Si Vatinius pervertit la

<sup>20</sup> Cic., *Vat.*, 14 (trad. J. Cousin, rev., corr. et aug. P. Moreau, CUF, 1995).

<sup>21</sup> GRAF, 1994, p. 50.

religion privée, il méprise tout autant la religion publique, poursuit Cicéron en évoquant les auspices. Que Vatinius ait dédaigné les auspices apparaît peu étonnant à cette époque. Qu'il ait réellement accompli les sacrifices humains auxquels fait allusion Cicéron semble par contre peu probable. Il s'agit bien plutôt d'une accusation typique destinée à stigmatiser, le plus négativement possible, un adversaire<sup>22</sup>.

## SACRIFICES D'ENFANTS ET EXAMEN DES ENTRAILLES : PRATIQUE DE LA DIVINATION

Sous l'Empire apparaît dans la littérature un autre type d'accusation : les sacrifices d'enfants ou d'embryons en vue d'examiner leurs entrailles pour prédire l'avenir. Présentons d'abord ces textes en fournissant ça et là les commentaires nécessaires à leur compréhension, avant d'en tirer quelques remarques de synthèse.

Selon son biographe, le « sage » Apollonios de Tyane fut accusé en justice par l'empereur Domitien qui brandissait différents motifs, parmi lesquels le fait d'avoir exprimé certains sentiments à l'encontre du souverain. Mais surtout, on lui reprochait d'avoir visité Nerva et d'avoir découpé un garçon pour lui, alors qu'il consultait [les dieux] sur l'empereur, en offrant un sacrifice et ce, pendant la nuit, quand la lune déjà déclinait. En d'autres termes, il était accusé d'avoir sacrifié un enfant pour prédire l'avenir en examinant ses jeunes entrailles<sup>23</sup>.

En 371, nous rapporte Ammien Marcellin<sup>24</sup> dans un paragraphe consacré à la cruauté de Valens, le tribun Numerius, un être extraordinairement malfaisant, convaincu en ces mêmes jours et ayant reconnu avoir fait ouvrir le ventre d'une femme vivante, en avoir arraché le fruit avant terme et osé, après avoir invoqué les mânes infernaux, consulter sur une permutation de l'empire, Valens, avec un regard de familiarité, ordonna de le laisser partir indemne, malgré les murmures de la curie toute entière, pour conserver intacts la vie, une fortune enviable et son grade militaire.

Numerius est inconnu par ailleurs ; il pourrait s'agir d'un tribun militaire.

Tant le « sage » Apollonios que le « mauvais » Numerius sont accusés de divination à partir d'entrailles d'enfant et ce, dans le but de connaître l'avenir et plus précisément les destinées de l'empereur.

Outre ces particuliers, des empereurs, présentés comme « mauvais » par l'historiographie ancienne, ou leur entourage immédiat, firent l'objet d'accusations similaires. Ainsi, Didius Julianus, qui, succédant à Pertinax, régna deux mois en 193. Selon Dion Cassius<sup>25</sup>, cet empereur, en pratiquant la

<sup>22</sup> Voir G. DUMÉZIL, *Religion romaine archaïque*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1974, p. 513.

<sup>23</sup> Philoſtr., *Apoll.*, VII, 11 et 20.

<sup>24</sup> Amm., XXIX, 2, 17 (trad. G. Sabbah, CUF, 1999).

<sup>25</sup> Dio Cass., LXXIV, 16, 5.



magie, tua de nombreux enfants, pensant pouvoir éviter des revers s'il en avait connaissance avant qu'ils n'arrivent. L'auteur de l'*Histoire Auguste* nous relate également des actes impies de Julianus, dans lesquels on pourrait déceler, en filigrane, des sacrifices humains<sup>26</sup> :

Julianus, pour sa part, était pris d'une telle folie, qu'il faisait accomplir par des mages beaucoup de rites grâce auxquels il espérait apaiser la haine du peuple ou arrêter les soldats en armes. C'est ainsi qu'ils immolaient des victimes étrangères au culte romain et chantaient des formules magiques impies, tandis que Julianus se livrait à des sortilèges qui se passent, dit-on, devant un miroir dans lequel regardent des enfants auxquels on a bandé les yeux, tandis qu'on récite des formules magiques sur leur tête. On raconte qu'un enfant [y] vit alors l'arrivée de Sévère et le départ de Julianus.

Les « victimes étrangères au culte romain » immolées par les mages au service de l'empereur pourraient-elles être identifiées à des victimes humaines ? Le parallèle avec le passage de Dion Cassius autorise cette hypothèse ; d'autre part, la formule *non conuenientes romanis sacris hostias* pourrait, semble-t-il, faire écho à une expression de Tite-Live dans un passage où il évoquait les sacrifices humains accomplis au Forum Boarium : *hostiis humanis, minime Romano sacro*.

Héliogabale, figure même du « mauvais » empereur dans l'historiographie ancienne, a été accusé des pires maux. Il n'est guère surprenant dès lors d'y retrouver les sacrifices humains. Selon Dion Cassius, l'empereur, avec sa mère et sa grand-mère, offre des sacrifices secrets pour sa personne, en égorgeant des enfants et en faisant des sortilèges<sup>27</sup>. L'auteur de l'*Histoire Auguste* n'est pas en reste<sup>28</sup> :

Héliogabale immola même des victimes humaines, choisissant à cet effet dans toute l'Italie des enfants de noble naissance et de bel aspect qui avaient encore leurs père et mère, afin d'aggraver – je pense – la douleur de chacun des parents. Il avait donc à ses côtés toutes sortes de magiciens qui se livraient quotidiennement à ces pratiques. Il les exhortait, et il rendait grâces aux dieux dont il avait (disait-il) reconnu l'amitié à leur égard, en examinant les entrailles d'enfants et en arrachant leurs secrets aux victimes suivant le rituel de son pays.

Les auteurs chrétiens reprendront ce *topos* en l'appliquant à divers empereurs, dont Maxence. Selon Eusèbe de Césarée, l'excès de maux poussa le tyran à la magie. Dans des desseins magiques, tantôt il faisait éventrer des femmes enceintes, tantôt il faisait fouiller les entrailles des nourrissons nouveau-nés ; il faisait égorger des lions et composait d'innommables évocations de démons et des cérémonies destinées à empêcher la guerre. Par ces moyens, il avait tout espoir que la victoire lui serait acquise<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Hist. Aug., *Did. Iul.*, VII, 9-10 (trad. A. Chastagnol, Bouquins, 1994).

<sup>27</sup> Dio Cass., LXXX (79), II.

<sup>28</sup> Hist. Aug., *Hél.*, 8, 1-2 (trad. R. Turcan, CUF, 1993).

<sup>29</sup> Eus., *hist. eccl.*, VIII, 14, 5 (trad. G. Bardy, SC 55, 1958).

De ces différents textes, dégageons maintenant quelques éléments de synthèse. Les rites présentés s'articulent autour de la mise à mort rituelle d'un enfant, d'un embryon ou d'un nouveau-né et de l'examen de ses entrailles, et ce en vue de prédire l'avenir. Ces rites sont parfois explicitement caractérisés comme « magiques » ; la présence de mages ou de magiciens est, en outre, souvent mentionnée.

La divination pratiquée à partir de ces entrailles porte sur la *res publica*, sur l'État au sens large, qu'il s'agisse d'un changement d'empereur (Apollonius et Numerius), d'événements militaires (Julianus et Maxence) ou de la bienveillance des dieux envers l'empereur (Héliogabale). Rappelons que toute divination privée portant sur l'empereur ou sur l'avenir de l'État était passible de peines sévères ; les cas ici présentés sont encore aggravés par le fait que les entrailles examinées proviennent d'un sacrifice humain.

L'accusation de s'adonner à de telles pratiques est portée à l'encontre de « mauvais » empereurs et de leur entourage mais aussi par un « mauvais » empereur contre le « bon » Apollonius ou encore, contre Numerius, un personnage influent qui a même reconnu son crime mais qui est soutenu par un « mauvais » empereur.

La divination à partir des entrailles d'enfants, d'embryons ou de nouveaux-nés est bien évidemment souvent présentée en des termes connotés négativement : il s'agit de rites secrets, impies, réprouvés. Selon l'*Histoire Auguste*, ces rites – ou du moins ceux qu'accomplit Héliogabale – correspondent à des pratiques étrangères : il arrachait « leurs secrets aux victimes suivant le rituel de son pays ».

Certains modernes ont suivi l'*Histoire Auguste* et considèrent que ces rites seraient étrangers. Toutefois, le sacrifice d'enfant ne s'accompagnait pas de divination dans le monde sémitique. Par contre, la divination à partir des entrailles animales est une pratique bien attestée dans le monde romain ; la « perversion » de ce rite, que constitue la divination à partir d'entrailles d'enfants, ne doit donc pas nécessairement être considérée comme ayant une origine étrangère mais bien plutôt comme une « création » (au moins littéraire) romaine<sup>30</sup>. Au-delà de la question des origines réelles ou supposées d'une telle pratique, rappelons que les Romains avaient tendance à considérer que les sacrifices humains caractérisaient non seulement l'« ennemi interne », le « dévoyé » mais aussi le « barbare » : à ce titre, l'empereur venu de l'Est cumulait en quelque sorte les tares, sous la plume de l'auteur de l'*Histoire Auguste*.

<sup>30</sup> Voir le commentaire de R. Turcan (CUF, 1993) ; M. FREY, *Untersuchungen zur Religion und zur Religionspolitik des Kaisers Elagabal* (Historia Einzelschriften 62), Stuttgart, 1989, p. 34-41.

## MISES À MORT RITUELLES ACCOMPLIES DANS LA SPHÈRE PUBLIQUE

Des mises à mort rituelles furent également accomplies dans la sphère publique, dans des contextes de violences politiques, et notamment lors des guerres civiles du I<sup>er</sup> s. av. n.è.

### GUERRES CIVILES DU I<sup>er</sup> S. AV. N.È. ET MISES À MORT RITUELLES

En 46 av. n.è., les troupes s'étaient mutinées à Rome même et ne pouvaient être calmées, nous apprend Dion Cassius<sup>31</sup>. César survint à l'improviste et, de sa main, livra l'un des mutins au bourreau.

Après cette exécution judiciaire, deux autres hommes furent égorgés selon un certain rituel religieux. Je ne puis donner le motif de cette procédure, que ni les Livres Sibyllins ni aucun oracle de ce genre n'avaient prescrite. Ce qui est sûr, c'est qu'ils furent sacrifiés sur le Champ de Mars par les pontifes et par le prêtre de Mars et que leurs têtes furent transportées et placées dans la Regia.

Ce texte a fait l'objet d'une interprétation séduisante de G. Dumézil<sup>32</sup> : « Dion Cassius semble ignorer que le rituel suivi en cette circonstance était celui de l'October Equus mais son information est bonne puisque, ne connaissant pas l'original tandis qu'il décrit avec précision l'essentiel de la copie, il en dit ce que nous savons par ailleurs ». Rappelons rapidement que, lors de ce rite annuel, le 15 octobre, un cheval de guerre qui avait remporté la victoire lors d'une course de char, était sacrifié sur le champ de Mars. Sa tête était ensuite exposée sur le mur d'un édifice public, soit à la Regia soit à la tour Mamilia ; elle représente, selon le comparatiste français, la victoire. La queue sanglante du cheval est portée à la Regia par un soldat qui y court ; si elle y dégoutte, elle permet l'expulsion des souillures contactées pendant la guerre. Il est possible, poursuit le savant, que César ait utilisé « en 46, sur le Champ de Mars et dans la Regia, un rituel de « sacrifice de l'homme » sorti depuis longtemps de l'usage, mais dont la connaissance théorique n'était pas encore perdue et pour lequel le *flamen Martialis* était requis. Or ce rituel ne fait que reproduire, avec une double majoration – deux victimes au lieu d'une, des victimes humaines et non plus animales – le sacrifice annuel du cheval de guerre ».

La présence des pontifes et du flamme de Mars, prêtres publics, indique que la cérémonie mise en œuvre par César, alors grand pontife, revêtait un caractère public.

Penchons-nous maintenant sur un épisode qui prend place, lors des proscriptions décrétées par les triumvirs, au cours des affrontements opposant, en 41, le triumvir Octave et le consul L. Antonius, frère de Marc Antoine. Après

<sup>31</sup> Dio Cass., XLIII, 24, 2-4. Trad. G. DUMÉZIL, *Fêtes romaines d'été et d'automne suivi de Dix questions romaines*, Paris, 1975, p. 167-168.

<sup>32</sup> DUMÉZIL, 1975, p. 168. Interprétation suivie par GROTTANELLI, 1999, p. 45-46.

avoir pris Pérouse qui était aux mains de ce dernier, Octave, relate Suétone<sup>33</sup>, ordonna une foule d'exécutions et pour ceux qui cherchaient à implorer leur grâce ou à s'excuser il n'avait qu'une seule réponse : 'Il faut mourir'. Certains auteurs disent que parmi les vaincus il en choisit trois cents appartenant aux deux ordres et les sacrifia comme des victimes pour les ides de Mars, devant un autel élevé en l'honneur du divin Jules.

Dion Cassius nous fournit une information similaire<sup>34</sup> :

Une tradition rapporte qu'ils ne furent pas simplement exécutés, mais que, conduits vers l'autel consacré au premier César, trois cents chevaliers, des sénateurs et, parmi eux, Tiberius Cannutius, qui, autrefois, alors qu'il était tribun, avait rassemblé la plèbe en faveur de César, furent sacrifiés.

Ces deux textes nous permettent de comprendre cette très brève allusion de Sénèque, qu'il convient de citer dans son contexte<sup>35</sup> :

Voilà ce que fit Auguste dans sa vieillesse ou au déclin de sa vie : dans sa jeunesse il fut échauffé, emporté par la colère, il commit plusieurs crimes, sur lesquels il ramenait ses regards à contre-cœur. (...) Qu'il ait montré de la douceur et de la modération, soit ; mais ce fut après avoir rougi la mer d'Actium du sang romain, après avoir brisé en Sicile aussi bien ses flottes que celles de ses adversaires, après les hécatombes de Pérouse et les proscriptions.

Les deux premiers auteurs indiquent bien, en relatant les sacrifices humains accomplis par Auguste à Pérouse, qu'ils rapportent une « tradition », dont ils ne précisent pas l'origine. Eux-mêmes ne se prononcent pas quant à la véracité de cet épisode, pas plus qu'ils ne portent de jugement de valeur. Quant à Sénèque, il ne semble pas douter de la réalité de ce sacrifice, des *arae Perusinae*, qu'il cite comme l'un des exemples des violences effectivement commises par le jeune Octave.

On peut s'interroger sur la réalité de ces sacrifices humains : ont-ils réellement eu lieu ou s'agit-il d'une rumeur, des fruits d'une propagande anti-augustéenne ? Les autres textes relatifs au siège de Pérouse et à la chute de la ville ne mentionnent pas ces sacrifices humains : le récit d'Appien est pourtant très développé et semble puiser à une source philo-antonienne, anti-triumvirale mais aussi clairement républicaine. Les Modernes estiment ainsi en général que les sacrifices humains constituent une invention des adversaires d'Auguste, un point culminant de l'amplification de sa cruauté. Récemment, Cr. Grottanelli semble accepter la réalité de ces sacrifices humains<sup>36</sup>. Sans prétendre résoudre cette question, je souhaiterais formuler quelques remarques. D'une part, je ne suis pas certaine qu'il faille nécessairement considérer l'épisode des sacrifices humains comme un élément de la propagande anti-augustéenne : en effet, ni Suétone, ni Dion Cassius, ni, semble-t-il, leur source ne portent de jugement

<sup>33</sup> Suet., *Aug.*, 15 (trad. H. Ailloud, CUF, 1931).

<sup>34</sup> Dio Cass., XLVIII, 14, 4 (trad. M.-L. Freyburger, J.-M. Roddaz, CUF, 1994).

<sup>35</sup> Sen., *clem.*, 3, 9, 1 (= 1, 12) (trad. Fr. Préchac, CUF, 1921).

<sup>36</sup> GROTANELLI, 1999, p. 46. Voir aussi en ce sens, H. DOHRMANN, *Anerkennung und Bekämpfung von Menschenopfern im römischen Strafrecht der Kaiserzeit*, Frankfurt/Main, 1995, p. 204-206.

de valeur sur cette action. Ils la relatent, simplement. D'autre part, comme l'a mis récemment en lumière J. Scheid, Auguste n'hésite jamais dans ses *Res gestae* à justifier brutalement les actes violents qu'il a commis, dans la mesure où leur légalité et sa clémence l'y autorisaient. Enfin, Sénèque mentionne les *arae Perusinae* comme un fait avéré, parmi d'autres, bien établis : n'aurait-il pas déforcé son argumentation, s'il avait cité une rumeur peu diffusée, qui n'aurait pas été comprise de la majorité de ses lecteurs, ou s'il avait cité une rumeur dont l'inexactitude était généralement connue et acceptée ? Devant ces différents éléments, il ne me semblerait donc pas surprenant que certaines sources, sans être nécessairement hostiles à Auguste, aient contenu cet épisode, ou qu'Auguste ait mis en scène une forme d'exécution rituelle des Pérugins qui lui avaient résisté, tout en accordant cependant son pardon à certains d'entre eux. Le chiffre de trois cents est peut-être exagéré mais la réalité d'une mise à mort de Pérugins, sous forme rituelle, ne me semble pas incongrue.

### MISES À MORT DE VESTALES INCESTUEUSES ET VIOLENCES POLITIQUES

Les vestales, prêtresses chargées de l'entretien du foyer public, qui n'avaient pas respecté l'obligation de chasteté inhérente à leur fonction, étaient coupables d'*incestus* et condamnées à être ensevelies vives. Cette réalité est bien connue et a fait l'objet de plusieurs études récentes<sup>37</sup>. Les accusations de vestales pour *incestus* et les procès qui s'ensuivent se déclarent dans des contextes particuliers : A. Fraschetti évoque des *costanti di emergenza*. Sous la République, des prodiges éclatent, qui manifestent la rupture de la *pax deorum*, des bonnes relations entre les dieux et la cité ; après enquête, ceux-ci se révèlent avoir été provoqués par l'*incestus* d'une vestale. Une prêtresse coupable d'une telle faute est impure ; elle a donc contaminé les cérémonies religieuses qu'elle a accomplies et, ce faisant, provoqué la colère des dieux sur la Ville. Tant qu'elle n'est pas découverte et châtiée, la colère des dieux frappe la cité par diverses calamités. Remarquons en outre que les procès de vestales coupables ou présumées telles ont eu lieu dans des moments particulièrement significatifs, où Rome était en péril, menacée par des ennemis extérieurs ou par des troubles internes. À peine la coupable châtiée cessent les calamités : la *pax deorum* est restaurée.

Sous l'Empire, les mises à mort de vestales sont dues à de « mauvais » empereurs et fonctionnent dans l'historiographie ancienne comme des exemples stigmatisant le caractère tyrannique de leur règne. Certains auteurs se montrent heurtés quand la procédure d'enquête relative à une vestale suspecte n'a pas été respectée – cette attitude est le fait de « mauvais » empereurs. Toutefois, comme l'a remarqué A. Fraschetti, des « constantes d'urgences » semblent discernables, tout comme sous la République : les « tyrans », constate le savant italien, « semblent choisir des moments caractéristiques, en liaison

<sup>37</sup> FRASCHETTI, 1984 ; CL. LOVISI, « Vestale, *incestus* et juridiction pontificale sous la République romaine », in *MÉFRA* 110, 1998, p. 699-735.

avec le début ou le déroulement de grandes campagnes militaires, comme si, en rapport avec ces mêmes campagnes militaires et grâce à la punition de vestales impies, la cité et ses cultes devaient être, en quelque manière, purifiés »<sup>38</sup>.

\*\*\*

Qu'ils aient lieu dans la sphère publique ou privée, les sacrifices humains, en contexte de violence politique, n'apparaissent jamais comme un phénomène habituel, « normal ».

Cependant, accomplies dans la sphère publique, les mises à mort rituelles ne sont pas condamnées comme illégales, qu'il s'agisse des sacrifices accomplis (ou considérés comme tels) par des chefs militaires, César au Champ de Mars ou Auguste à Pérouse, ou des condamnations de vestales par quelques empereurs<sup>39</sup>. Toutefois, ces actes peuvent faire l'objet de jugement de valeur : Sénèque dénonce ainsi la cruauté d'Auguste tandis que maints auteurs insistent sur le caractère tyrannique des empereurs qui font ensevelir des vestales.

Au contraire, les sacrifices humains pratiqués dans la sphère privée, par des conjurés ou dans un but divinatoire, sont vigoureusement condamnés, tant par le droit que par les auteurs, qui les dénoncent comme illégaux, magiques, impies etc. À la différence des sacrifices licites habituels, ceux-ci utilisent des victimes humaines, dont le sang est versé. Pire, dans certains cas, un banquet suit la mise à mort, durant lequel les *exta* des victimes sont consommés : ici aussi, on observe donc une inversion totale par rapport aux rites licites, puisque les *exta* animaux sont réservés aux dieux, tandis que dans les sacrifices humains accomplis par l'État en situation de crise, aucun banquet ne suit la mise à mort. Le sacrifice humain apparaît donc dans les récits comme une accusation suprême à brandir contre l'ennemi : celui-ci ne respecte pas les règles implicites de la « civilisation », à l'instar de certains barbares – à qui, d'ailleurs, dans certains cas, les auteurs anciens (et parfois modernes) attribuent l'origine de ces rites.

Françoise VAN HAEPEREN

<sup>38</sup> FRASCHETTI, 1984, p. 120.

<sup>39</sup> Grand pontife, l'empereur avait le droit de juger une vestale coupable – ce que les auteurs admettent. Ce qu'ils reprochent aux « mauvais » empereurs, c'est d'avoir abusé de leur droit, sans toujours respecter la procédure.



# F AUTE, VIOLENCE ET POUVOIR : DE LA *RECONQUISTA* À L'EXPANSION NATIONAL-SOCIALISTE

## LA FIGURE DE LAS CASAS CHEZ ALFRED DÖBLIN ET REINHOLD SCHNEIDER

Si la figure du moine dominicain Fray Bartolomé de Las Casas (1474-1566) a déjà donné lieu à une abondante production historiographique, on connaît moins sa postérité littéraire. Celle-ci a pourtant également pu contribuer au rayonnement de son image et de sa pensée. La présente contribution a pour objet deux romans de la littérature allemande, issus d'une période particulièrement sombre pour cette civilisation, la fin des années 1930. Selon toute vraisemblance, les deux auteurs dont il sera question ont imaginé quasi simultanément « ce qu'aurait pu être » le destin de Las Casas dans le cadre de deux projets romanesques importants, et ce sans avoir connaissance du travail de l'autre. Car depuis l'accession d'Hitler au pouvoir le 30 janvier 1933, le champ littéraire allemand s'est retrouvé profondément scindé en deux sphères antinomiques, ou du moins nécessairement autonomes l'une par rapport à l'autre à cause de la situation de terreur politique.

Alfred Döblin (1878-1957), qui bénéficiait, comme on le sait, d'une grande reconnaissance internationale depuis son roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) choisit – à l'instar de Brecht, de la famille Mann, d'Anna Seghers et de bien d'autres – de prendre le chemin de l'exil politique, celui des intellectuels juifs, des opposants de gauche au national-socialisme, ou tout simplement de tout écrivain dont la liberté de pensée s'avérait incompatible avec la « mise au pas » (*Gleichschaltung*) requise par la propagande. Il fit paraître en mai 1937 le roman *Die Fahrt ins Land ohne Tod* chez l'éditeur Querido à Amsterdam, dans lequel Las Casas apparaît comme personnage secondaire ; il s'agit en fait de la première partie de la *Trilogie des Amazones*, qui ne sera publiée au complet qu'après la guerre<sup>1</sup>.

L'écrivain catholique Reinhold Schneider (1903-1958) ne quitta pour sa part pas l'Allemagne ; il prit le parti de chercher à continuer à publier de la littérature de valeur *intra muros*, tâche ardue s'il en était, tant le système entendait avoir la main mise sur toute production littéraire et culturelle. Toutefois, la recherche admet généralement aujourd'hui qu'une certaine marge de liberté était tolérée

<sup>1</sup> Alfred Döblin, *Die Südamerika-Trilogie*, Baden-Baden, Kepler; vol.1: *Land ohne Tod* (1947); vol. 2: *Der blaue Tiger* (1947); vol. 3: *Der neue Urwald* (1948). Seul *Le tigre bleu* semble avoir fait l'objet d'une traduction française par Jean Ruby chez Calmann-Lévy en 1948 (réédition en Livre de poche en 1989).



et que, par le biais de l'ouverture aux sens multiples inhérente à la *verdeckte Schreibweise* (écriture cachée, voilée), on peut reconnaître l'existence d'une littérature dite « de l'émigration intérieure », au service d'un engagement humaniste et donc anti-fasciste nécessairement larvé, puisqu'elle ne pouvait se permettre de narguer le pouvoir de manière frontale. Le roman *Las Casas vor Karl dem V.*, publié à l'automne 1938 chez l'éditeur Insel et dont l'argument se fonde sur la *disputatio* entre Las Casas et Sepúlveda en présence de Charles-Quint, ressortit indiscutablement de cette veine<sup>2</sup>.

Malgré la distance temporelle courte qui sépare la publication des deux ouvrages, il y a donc tout lieu de penser que leurs affinités relèvent de la coïncidence<sup>3</sup>. C'est probablement que le thème de la représentation du pouvoir politique absolu et des mécanismes sous-jacents à cette dérive avait acquis une dimension obsessionnelle dans le contexte évoqué. Je tenterai dans le cadre de cette contribution d'analyser les modalités de l'exercice du pouvoir, notamment par la violence, telles qu'elles sont présentées dans les deux œuvres. Mais préalablement, une sérieuse mise en contexte est requise, relative au traitement de la matière historique par le biais de la médiation du littéraire, en général et dans les circonstances décrites de la genèse des œuvres.

## ROMAN HISTORIQUE ET HISTORIOGRAPHIE

Il est frappant de constater que la projection dans un passé lointain via le genre du roman historique s'est avérée un moyen que beaucoup d'auteurs allemands, exilés ou non, ont jugé adéquat dans le courant des années 1930. Cette réflexion sur l'histoire constitue une des lignes de force de la thèse d'Annette Schmollinger, qui s'est attachée à une comparaison de la vision du monde véhiculée par la littérature de l'exil et par celle de l'« émigration intérieure »<sup>4</sup>. L'auteure porte un regard global sur la production de romans historiques allemands entre 1933 et 1945 (pensons encore à l'*Henri IV* de Heinrich Mann, étudié par Laurent Van Eynde dans le cadre de ce séminaire), et questionne le regain d'intérêt porté par de nombreux auteurs et intellectuels sur des périodes comme la Guerre de Trente Ans ou le 16<sup>e</sup> siècle espagnol. Le

<sup>2</sup> Reinhold Schneider, *Las Casas vor Karl V. Szenen aus der Konquistadorenzeit*, Leipzig, Insel-Verlag, 1938. Curieusement, la réception de l'ouvrage ne posa pas problème dans le contexte de l'Allemagne national-socialiste, en ce sens que son auteur ne fut pas incommodé par le pouvoir pour des raisons d'analogie avec la situation politique en Allemagne. Après la guerre, le roman connut un succès d'estime (il fut réédité à 25 000 exemplaires en 1952, 65 000 exemplaires en 1956, et fut encore récemment accueilli dans la collection des classiques de la *Bibliothek Suhrkamp*), y compris en République Démocratique Allemande, où on lui reconnut des qualités éthiques, en dépit de sa dimension transcendante, évidemment critiquée. Une traduction française existe sous le titre *Le Missionnaire et l'Empereur* ; trad. par Maurice de Gandillac, Paris, Seuil, 1952.

<sup>3</sup> C'est en tout cas la thèse du spécialiste de Döblin Werner Stauffacher dans le seul article qui, à ma connaissance, compare les deux textes. Le roman de Döblin, paru en premier lieu, n'était bien entendu pas diffusé en Allemagne, de même que les deux revues qui en ont donné un compte rendu, interdites également : Werner Stauffacher, « Las Casas bei Alfred Döblin und Reinhold Scheider », dans : idem (éd.), *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien : Marbach a.N. 1984 [...]*, Bern [e.a.] ; Peter Lang, 1988 (*Kongressberichte* 24), p. 59-75 (p. 61).

<sup>4</sup> Annette Schmollinger, « *Intra muros et extra* ». *Deutsche Literatur im Exil und in der inneren Emigration ; ein exemplarischer Vergleich*, Heidelberg, Winter, 1999.

thème de l'expansion territoriale et les allusions à d'autres périodes de l'histoire marquées par des conquêtes diverses ne manquaient évidemment pas de faire écho à l'actualité politique<sup>5</sup>.

Ceci ne suffit toutefois pas à expliquer la vaste réflexion sur l'histoire, menée de front (et d'ailleurs souvent entamée avant 1933) par des intellectuels comme Ernst Bloch, Georg Lukàcs, Stefan Zweig, Lion Feuchtwanger ou encore Döblin lui-même. Le travail de Schmollinger dépasse la dichotomie traditionnelle entre les différents « camps », qu'on a longtemps opposés pour des raisons idéologiques, et regroupe les auteurs considérés selon d'autres catégories spécifiques à leur raisonnement intellectuel. C'est ainsi qu'une même ligne argumentative rapprocha des auteurs de l'exil et de l'intérieur face au reproche adressé par Bloch, selon lequel le roman historique impliquait une démission de l'écrivain par rapport à sa mission d'actualité via une fuite dans le passé. Dans le cadre de cette discussion, il fut avancé que l'histoire ne devait pas être comprise comme une entité abstraite, mais comme une force profonde ayant des répercussions sensibles sur le présent de chacun. Le philologue Max Wehrli postula que l'intérêt pour l'histoire augmente lorsque l'homme comprend son destin comme le jouet des dieux<sup>6</sup>.

L'enjeu de la discussion menée à ce moment ne concerne rien de moins que la dimension contemporaine dans le traitement du passé. On peut même affirmer que le poète s'inscrit ici dans une concurrence immédiate avec l'historien. Se considérant comme « déchargé » du devoir de répondre à la question de la vérité factuelle, le poète entend investir le champ qu'il considère que l'historien a laissé libre. La question du mythe se comprend par exemple dans ce cadre comme un horizon au-delà de l'alignement des faits, car elle entend répondre à la question fondamentale de l'articulation entre ceux-ci. Sans souci aucun de précaution à l'égard du travail des historiens et historiographes de son temps et faisant même montre d'une arrogance certaine à leur égard, Döblin défend une attitude radicale à ce propos, dans un long essai qu'il publie en 1936 : il voudrait ne pas isoler le roman historique lui-même en tant que genre et lever la distinction entre celui-ci et le roman traditionnel ; il n'existerait donc pas de différence de principe entre roman historique et roman ordinaire. De plus, argumentant du fait que l'élément central à considérer dans tout texte serait le traitement poétique de la matière, Döblin va jusqu'à contester la légitimité de l'historiographie dans la présentation d'une histoire dite « objective »<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Mentionnons encore le fragment romanesque de Bertolt Brecht *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar*, conçu dans les années 1938/39, mais qui ne fut publié qu'en 1957.

<sup>6</sup> Cette remarque concerne encore au premier plan le regain d'intérêt pour la mythologie et le tragique, tel qu'il est à l'œuvre dans le projet de tétralogie de Thomas Mann *Joseph et ses frères* ou dans la tétralogie des Atrides de Gerhart Hauptmann, dernière œuvre de l'écrivain naturaliste, conçue *intra muros* pendant la guerre. Cf. l'article « La Tétralogie des Atrides de Gerhart Hauptmann : le tragique comme reflet de la politique ? », que j'ai donné dans Muriel Lazzarini-Dossin (éd.), *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIXe & XXe siècles)*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2004, p. 141-156.

<sup>7</sup> Alfred Döblin, « Der historische Roman und wir », in idem, *Schriften zu Ästhetik, Politik und Literatur*, Olten, Walther-Verlag, 1989, p. 291-315 ; cf. Schmollinger, *op.cit.*, p. 100. Sans vouloir légitimer le jugement à l'emporte-pièce de Döblin quant au travail des historiens, il est frappant de constater à quel point le processus de mémoire de l'action d'un personnage illustre

La mise en intrigue du destin de Las Casas chez Döblin et Schneider relève en partie de l'intention des auteurs à vouloir aborder une réflexion éminemment politique à ce moment de l'histoire – comment ne pas songer en 1938 à une mise en parallèle de l'expansion territoriale de l'Espagne du 16<sup>e</sup> siècle et de l'Allemagne hitlérienne ? – mais elle est aussi tributaire de leur conception esthétique du roman.

## ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE

*Las Casas face à Charles-Quint* se lit comme un roman « réaliste » traditionnel, dans lequel un narrateur omniscient fait fonction d'intermédiaire nécessaire entre le lecteur et la diégèse. Ce narrateur maîtrise les états d'âme de chaque personnage et alterne leurs points de vue pour atteindre une sorte de totalité et de vision d'ensemble rassurantes pour le lecteur. L'intention de l'auteur a clairement trait à la mise en exergue du destin exemplaire de Las Casas, culminant dans la *disputatio* contre son opposant Ginés de Sepúlveda dans la célèbre controverse de Valladolid, dans laquelle le premier plaide la cause des Indiens auprès de l'Empereur.

En quelque sorte, cet entretien se présente comme l'aboutissement d'une quête. Les deux premiers chapitres du roman narrent la traversée de Las Casas en bateau depuis le Mexique, en compagnie du jeune noble Bernardino de Lares, proche de la mort. Ce dernier a été contaminé par une flèche empoisonnée, métaphore de cette maladie signifiant sans aucun doute l'avidité du système colonial, ayant mené aux atrocités que l'on sait ; Bernardino se livre ainsi à

---

comme Las Casas dépend en effet du découpage et de la sélection des informations opérés à la base de leur diffusion. Un bref exercice de comparaison des notices biographiques consacrées à Las Casas dans différentes encyclopédies de référence suffit à s'en rendre compte, tant la sensibilité du rédacteur de la notice – et indirectement du contexte culturel et national dont il est issu – oriente bel et bien la présentation des informations « objectives » que le lecteur ordinaire attend de la consultation de ce genre d'ouvrages. Ainsi le *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* allemand (Mannheim, Lexikonverlag, 1975, vol. 14, p. 651) met-il une certaine emphase sur le sentiment de culpabilité de Las Casas d'avoir encouragé l'importation d'esclaves issus d'Afrique Noire, supposés plus résistants, pour soulager les Indiens – ceci préalablement à la lutte politique qu'il mena pour faire introduire les fameuses *Nuevas Leyes*, qui devaient favoriser l'abolition de l'esclavage et l'égalité de traitement entre Indiens et Espagnols. Un lien de cause à effet, d'ailleurs développé dans le roman de Schneider, est ainsi implicitement établi entre les remords éprouvé par le Dominicain et le courage du combat politique qu'il livra, comme s'il s'était agi par là de « racheter » une faute antérieure. L'*Encyclopedia Americana* (Danbury, Connecticut, Grolier Inc., 1984, vol. 16, p. 770-771), qui mentionne erronément 1472 comme date de naissance, accentue encore cette dimension de culpabilité en conférant au passé colonial de Las Casas (qui fut initialement, suite à son arrivée à San Domingue en 1502, « complice du système de l'*encomienda*, qu'il cherchera tant à abattre [...] », d'après l'édition de 1974 de l'*Encyclopédie Française* ; Paris, Larousse, vol. 12, p. 6984) une dimension violente : « Las Casas helped put down Indian uprisings in Hispaniola and was rewarded with an *encomienda* [...] » (*Encyclopedia Americana*, *op.cit.*, p. 770). Tout comme l'édition de 1975 du *Diccionario Enciclopédico Abreviado* (situant pour sa part erronément la mort de Las Casas en 1564), l'*Americana* insinue que les sentiments humanitaire généreux du moine l'auraient mené à certaines exagérations quant aux souffrances des Indiens et à la nature des crimes des conquistadores, contribuant ainsi à la fameuse « légende nègre » : « The writings of Las Casas [...] have great historical value, although they tend to exaggerate the plight of the Indians and the crimes of the conquistadores » (*op.cit.*, p. 771) ; « Sin embargo, sus sentimientos humanitarios le llevaron a veces a ser injusto, como en su famoso libro *De justis belli causis apud indos*, que, aun escrito de buena fe, ha sido el punto de arranque de la leyenda negra de España » (*Diccionario Enciclopédico Abreviado*, Madrid, Espasa-Calpe, t. V, 1975, p. 238).

une longue confession, rongé qu'il est par la culpabilité d'avoir lui-même fait partie intégrante des mécanismes de l'exploitation à outrance d'une terre, de ses richesses et de ses habitants. Ce repentir annonce la faute de Las Casas d'avoir lui aussi, comme on l'a dit plus haut (cf. note 7), participé de la même logique de l'aventure coloniale dans ses jeunes années. Cela lui sera rappelé par Sepúlveda dans la joute orale face à l'Empereur, objet de la seconde partie du roman. Celle-ci expose donc les thèses en présence : Sepúlveda maintient que ce n'est que dans le cadre de l'État chrétien, auquel doivent au préalable se soumettre les indigènes, que la conversion de ceux-ci est possible, les guerres des Espagnols constituant une cause juste et sainte ; Las Casas affirme pour sa part la primauté de la foi sur le droit, quelque soit l'État dont on ressort ; en ce sens, il ne considère pas l'appel aux vocations comme nécessairement incompatible avec l'ordre social et culturel des Indiens.

Durant la joute oratoire dont le narrateur de Schneider rend compte, Las Casas se retrouve donc dans une posture hautement délicate, lorsque ses ennemis rappellent à l'assemblée son passé colonial et l'importation des esclaves d'Afrique Noire, erreur pour laquelle le moine plaide la bonne foi. De plus, son tempérament impulsif semble irriter l'Empereur, dont le mutisme pendant les débats laisse supposer un scepticisme fondamental. Au moment où le lecteur croit la partie perdue, Charles-Quint convoque Las Casas tard chez lui et finit par lui concéder l'adoption des lois nouvelles pour l'amélioration du statut des Indiens. L'issue heureuse du débat est toutefois indissociable du repentir et de l'expiation de la faute car dans le même temps, l'Empereur charge le moine d'une mission qui lui fera porter le poids de ses convictions. Nommé évêque du Chiapas, Las Casas est rendu responsable de l'application des lois face à ses concitoyens, qui ne manqueront pas de le haïr pour le rôle politique qu'il aura joué.

Si on pose l'hypothèse que le roman de Reinhold Schneider se situe dans la tradition du « roman réaliste » au sens où l'entend Jacques Dubois dans ses considérations sur « le sens du réel », on constatera l'intention « totalisante » de l'auteur allemand, qui va, avec l'aide de son narrateur omniscient, « s'employer à y voir clair, c'est-à-dire à mettre au jour et à mettre en ordre : dévoiler, démêler, classer seront ses mots d'ordre »<sup>8</sup>. Si Dubois se réfère essentiellement à la tradition réaliste de langue française, il ne me semble pas inopportun de risquer ce glissement du propos, dans la mesure où Schneider met bel et bien « de l'ordre » dans la matière historique à sa disposition. Comme le romancier réaliste, il est engagé dans une entreprise ambiguë, puisque dans un premier mouvement, le roman « produit un ordre, qui est supposé être celui du monde », tandis qu'« un second mouvement vient souvent corriger le premier ou le contrarier. [...] La réalité de référence abonde, foisonne, excède, s'égare. Elle est travaillée par le subjectif, l'irrationnel, le contradictoire »<sup>9</sup>. Toutefois, si le romancier réaliste est motivé par le projet de dévoilement du monde, qui

<sup>8</sup> Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000 (« Points essais », n°434), p. 29.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

est désenchantement et désillusion, Schneider met délibérément les mêmes techniques de déchiffrement du réel au service d'une intention éthique, dont le contexte de publication ne fait que relever l'urgence.

La logique de l'écriture de la *Trilogie des Amazones* est d'une toute autre nature. *Le pays sans mort* est au premier abord davantage inspiré par une conception cyclique que linéaire de l'histoire, là où la notion de progrès dans la dignité humaine est clairement suggérée par le roman de Reinhold Schneider. Il y est question de l'arrivée des Européens en Amérique latine, à la recherche d'or, de pierres précieuses et d'esclaves, et du désastre consécutif. Comme les habitants de l'endroit n'ont jamais vu de Blancs, ils croient voir des esprits ou des dieux. Un flux de réfugiés est victime d'atrocités ; ses membres se retrouvent mutilés ou réduits à l'esclavage. Contrairement au roman de Schneider ordonné par un narrateur, qui non seulement clarifie les faits mais établit par là même une hiérarchie de valeurs entre les différents protagonistes, distinguant les exploiters des exploités, Döblin – enfant des avant-gardes – préfère multiplier les perspectives sur les événements, sans aucune volonté ni de cohérence ou d'exhaustivité, ni de jugement normatif du comportement des protagonistes. Dans le chaos généralisé de la violence, les différentes factions de Blancs peuvent s'opposer entre elles, tout comme les femmes Amazones peuvent mutiler leurs prisonniers ou les réduire à l'esclavage. L'arrivée de Las Casas dans la dernière partie du livre n'est qu'une péripétie parmi d'autres. Plein de bonnes intentions, il sera réduit lui aussi à l'impuissance et à la résignation ; tandis qu'il est remis à l'Inquisition naît un nouveau flux de réfugiés à la recherche du pays sans mort. Le deuxième volume de la trilogie *Le Tigre bleu* racontera la mission civilisatrice des Jésuites en Amérique latine et la lutte entre ceux-ci et les Blancs, qui se livrent à l'exploitation à outrance du pays. L'expérience des républiques chrétiennes en Amérique latine s'avèrera un échec, suite à l'exportation généralisée des conflits : Blancs contre Blancs, indigènes contre indigènes, chrétiens contre païens, etc. Le tigre bleu n'est que la métonymie de la destruction, descendue sur terre et qui déchire le monde.

## POUVOIR ET VIOLENCE

Ce n'est pas un hasard si *Las Casas face à Charles-Quint* s'ouvre sur le point de vue d'un Cortez, emblème du colonisateur et symbole de l'exploitation des territoires, fatigué mais déjà déchu, comme il est clairement annoncé dès la première phrase : « De longues années s'étaient déjà écoulées, depuis que l'individualiste Cortez était monté la nuit dans le bateau qui devait l'amener, contre l'avis de son supérieur, dans le royaume des Aztèques. Il est vrai que le nom du conquérant était toujours illuminé de la gloire qu'il avait gagnée, mais il n'avait possédé son pouvoir que de manière furtive »<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Je traduis les citations de l'ouvrage à partir de l'édition originale : Reinhold Schneider, *Las Casas vor Karl V. Szenen aus der Konquistadorenzeit*, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1956, p. 5.

Celui sur qui se focalise l'attention et qui suscite un large rassemblement autour de lui est bien le Dominicain Las Casas en partance pour l'Espagne, acclamé par le peuple indien, et devenu malgré lui glorieux dans l'humilité. Les deux protagonistes constituent en quelque sorte les deux pôles extrêmes du cycle de l'exploitation et encadrent Bernardino, acteur moyen du système, malade et honteux comme lui, dont on a dit que la longue confession allait structurer une bonne partie du récit. Un des premiers incidents dont Bernardino se rappelle avec culpabilité et colère concerne la violence psychologique dont les Espagnols ont fait montre dès le départ, en apprivoisant les Indiens pour mieux les exploiter.

Ayant attiré un chef indien sur son bateau dans la perspective d'un troc amical, le capitaine de son équipage en avait profité pour emprisonner ce dernier et n'avait envisagé de le libérer que s'il se débarrassait auprès des Espagnols de la charge d'or qu'il portait sur lui, avant qu'on ne fasse également monter ses compagnons à bord pour contribuer de la même façon à sa libération. Contraint par son capitaine de monter la garde auprès du prisonnier et d'assister impuissant à cette humiliation, Bernardino fut submergé de colère et de honte, y compris contre lui-même : « Je sentis que cette effrayante humiliation changerait ma vie entière ; que je devrais soit me séparer de mes compagnons le lendemain pour rentrer en Espagne, soit rester et devenir comme eux. Car celui qui a été humilié peut retrouver sa noblesse pour toujours ; ou alors il cherche à étouffer la douleur de la noblesse perdue avec les inférieurs, dans l'infériorité. Je suis resté ; je ne pouvais pas non plus rentrer et je savais que la fièvre de l'or qui m'avait fait venir reviendrait dès que je tournerais le dos aux nouvelles Indes »<sup>11</sup>.

Cette première confession fait déjà écho à la culpabilité de Las Casas, née de sa complicité initiale avec le système. On remarquera d'ailleurs également que la colère et la honte du noble Bernardino sont en premier lieu motivées par le fait qu'il a été contraint de déroger aux valeurs inculquées par son éducation (l'honneur, la noblesse de cœur et d'esprit), tout autant que par la conscience du mal infligé à autrui, même si la scène ici décrite illustre remarquablement le traumatisme irrémédiable occasionné par la trahison des Occidentaux. Dans le même ordre d'idées, on pourra s'interroger sur le rôle que jouent la mauvaise conscience et la crainte pour le salut de son âme dans l'action politique de Las Casas. Qu'ils l'aient voulu ou non, Bernardino et Las Casas ont donc fait partie intégrante du système oppresseur, dont la nature a, comme on le sait, été bien décrite par Tzvetan Todorov : « pour mieux assimiler l'autre à soi, on commence par s'assimiler, au moins partiellement, à lui »<sup>12</sup>. Le roman de Schneider se concentrera sur la dimension tragique de ces deux figures, cherchant à racheter une faute collective et surtout à donner un sens à leur action.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>12</sup> Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 192. Indépendamment de la grande reconnaissance qui est due à l'ouvrage de Todorov qui fait bien entendu autorité, il convient de rectifier son erreur factuelle dans la date de naissance de Las Casas, qu'il situe erronément en 1484.

À la suite de Todorov, Monique Mund-Dopchie a récemment montré que l'assimilation de l'autre à soi commence nécessairement par une assimilation partielle à lui, et que la violence de ce processus feint en quelque sorte son contraire pour mieux poursuivre ses objectifs. Elle remarque par exemple que la « castillanisation » ne fut pas appliquée d'entrée par les missionnaires franciscains et dominicains dans les premiers temps de la conquête, car ceux-ci préféraient s'adresser d'abord aux populations locales dans leurs langues indigènes. Une bonne et efficace christianisation, bâtie sur les bases nouvelles de populations converties et qui pourront servir de modèle au reste de l'humanité, passe en effet par l'apprentissage de la Bonne Nouvelle dans la langue des autochtones<sup>13</sup>. L'ordre de marche de l'assimilation consiste donc bien à d'abord apprivoiser l'autre pour mieux pouvoir s'attaquer à son mode de vie ; il faut donc préalablement aller à la rencontre de l'autre, chercher à le connaître et à maîtriser les mécanismes de fonctionnement de sa société, pour mieux pouvoir le conquérir. Todorov parle de « brouillage de l'identité » et d'« identifications partielles », notamment de la part des moines franciscains qui, « sans jamais renoncer à leur idéal religieux ni à leur objectif évangéliste, adoptent facilement le mode de vie des Indiens ; en fait l'un sert l'autre, le mouvement initial d'identification facilite l'assimilation en profondeur »<sup>14</sup>.

En dépit de sa bonne volonté, voire en vérité à son insu, Las Casas constitue un maillon de la chaîne de l'exploitation et il doit faire face au soupçon des Indiens, qui lui reprochent non seulement ses propres contradictions, mais l'accusent également de ruse. Alfred Döblin s'arrête dans le chapitre intitulé « Waldpredigt » (prêche dans la forêt) sur la perception des contradictions inhérentes au comportement de Las Casas par les Indiens. Car il est évident pour eux que l'objectif des Occidentaux reste clairement défini, au-delà des incohérences induites par la bonne volonté du Dominicain. Pis ils s'en prennent aux remords de celui-ci et le soupçonnent de vouloir se servir d'eux pour laver sa propre conscience, noircie par les exactions de son propre peuple. C'est en effet dans ces termes que le chef de tribu s'adresse au moine : « Ou bien, Père Las Casas, tu te livres à un mauvais jeu avec nous, ou bien tu cherches de l'aide auprès de nous »<sup>15</sup>. Car Las Casas ne vient pas seul, mais il est accompagné de guerriers, qui chassent les Indiens de leurs huttes et les font travailler dans les mines. Il ne peut les empêcher de poursuivre leur besogne mais devra assister impuissant à leurs exactions, et ce d'autant plus qu'il ne s'est pas affranchi du système de valeurs qui aide à justifier l'exploitation, comme l'atteste le dialogue suivant : « Il [Las Casas] parla avec crainte : 'Vous êtes mes ennemis ?' 'Nous savons que tu es sincère. Quelle est l'aide que tu cherches auprès de nous ?' 'Je veux vous conseiller d'être pacifique, de quitter la forêt, de fréquenter l'église et l'école que vous avez construites.' 'On nous

<sup>13</sup> Cf. Monique Mund-Dopchie, « La langue, instrument de la conquête de l'autre à la Renaissance », dans *Les langues pour parler en Europe. Dire l'unité à plusieurs voix*. Études réunies et présentées par Paul-Augustin Deproost & Bernard Coulie, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 121-123.

<sup>14</sup> Todorov, *op.cit.*, p. 205.

<sup>15</sup> Alfred Döblin, *Amazonas. Romantrilogie. Erster Teil: Das Land ohne Tod*, Olten, Walter-Verlag, 1988, p. 231 ; ma traduction.

contraindra à un travail dont nous ne voulons pas. Libèrera-t-on nos frères des mines d'or ? 'Tous les hommes doivent travailler et obéir à l'autorité.' 'Nous ne sommes pas des prisonniers' »<sup>16</sup>.

Döblin insère ensuite dans la discussion entre Las Casas et les Indiens la vision utopique d'un entretien entre le moine et l'Empereur, sous forme de rêve. Plus tard, ses contradictions lui seront encore rappelées abruptement par un prisonnier qu'il pourrait faire libérer, pourvu que celui-ci s'engage à le suivre et à ne pas s'échapper : « Je sais pourquoi tu veux nous libérer. Parce que les Blancs ne t'écoutent pas. Tu penses que nous le ferons.' 'Le ferez-vous ?' 'Parle au commandant, libère nous, laisse-moi enlever mes chaînes et rends-moi mes bêtes. Alors je répondrai.' »<sup>17</sup>. Les répliques de Las Casas ne font donc rien pour apaiser les appréhensions des Indiens, vu qu'elles attestent bien de sa volonté de contrôle personnel sur « ses chers enfants ». Sa bonne volonté de charité chrétienne, si elle est réelle, passe par leur soumission consentie, tandis que le prisonnier revendique un dialogue fondé sur l'égalité, sa libération inconditionnelle ne devant pas être négociée. Las Casas ne répond pas non plus à l'argument qui met le doigt sur sa volonté de pouvoir d'influence sur les Indiens, également consécutive à sa marginalisation au sein de sa propre culture. Même si la faute de Las Casas ne semble pas chez Döblin autant légitimée par les faits que chez Schneider – l'incident de l'importation des esclaves noirs n'y est pas mentionné – la sévérité du regard critique porté sur lui n'en est pas moins grande et rejoint l'argumentation de Todorov.

Quoi qu'il en soit, la conséquence de cet ordre des choses est le renforcement de la logique de culpabilité et du repentir, et ce jusqu'à l'inutilité. Chez Schneider, Bernardino et Las Casas, portant le poids de leur faute, s'accusent eux-mêmes jusqu'à ne plus pouvoir racheter leur culpabilité. Bernardino finit par vendre des terres et rend la liberté à ses esclaves, mais ceux-ci ne savent plus qu'en faire. Chez Döblin, la logique de la bonne conscience ne mènera pas à l'action politique chez Las Casas, qui ne fera que se repaître dans l'intériorité et la résignation. L'entretien avec l'Empereur fera donc uniquement l'objet de cette courte vision, une vaine supplique du moine pour inciter Charles à quitter son trône pour entrer dans un cloître et expier sa faute. Le débat n'est donc pas posé en termes politiques, comme il l'est chez Schneider, ce qui ne manque pas de surprendre dans le chef d'un auteur engagé à gauche comme Döblin<sup>18</sup>. La faute de Las Casas se perpétuera dans l'avenir à cause de sa naïveté ; pis il lui sera encore reproché de vouloir se couvrir de la gloire

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 237-238.

<sup>18</sup> Et ce d'autant plus que l'urgence de la situation politique avait suscité chez Döblin le retour à une conception de l'écriture davantage accessible à tous (illustrée par *Pardon wird nicht gegeben*, paru en 1935 avant la *Trilogie des Amazones*), soit à une narration traditionnelle après les expériences formelles de *Berlin Alexanderplatz*. L'intention explicite de l'auteur consistait à ce moment à mieux vouloir conscientiser le lecteur à la politique. Cf. le mémoire de licence de Stéphanie Lambrechts, *Alfred Döblins Roman Pardon wird nicht gegeben als antifaschistischer Familienroman und seine Stellung im Rahmen von Döblins Romantheorie*, promoteur: Ernst Leonardy, Université catholique de Louvain, 1998. La *Trilogie* constitue en revanche curieusement, me semble-t-il, une nouvelle rupture par rapport à cette évolution didactisante.



du martyr. Il ne reviendra pas en Espagne comme on le lui demande mais fuira dans la forêt pour y mourir. Sa faute ne mène par conséquent qu'à une impasse et son sacrifice remplit en quelque sorte la fonction d'expiation pour la culpabilité de toute sa communauté. Irrémédiablement, à cause de la honte, car « le monde n'est pas encore prêt pour la délivrance. Nous sommes entraînés dans la chute »<sup>19</sup>.

C'est précisément sur cette question de l'utilité de la faute que Schneider introduit un raisonnement fondamentalement différent. S'opposant à l'idée que la culpabilité n'engendre qu'elle même, l'auteur introduit l'idée de grâce lors de la confession de Las Casas, poussé dans ses derniers retranchements par Sepúlveda, qui révèle en public la nature du passé de grand propriétaire et de marchand d'esclaves du moine. La confession publique de Las Casas, si elle débouche par conséquent sur le constat de la faute individuelle et collective, prolonge et dépasse celui-ci via la grâce, accessible à toute heure. Dans ce sens, notre faute serait peut-être bien « notre dernier espoir ». Schneider n'hésite pas à appuyer cette interprétation de nature théologique en faisant répéter à son protagoniste : « De toute faute peut naître la grâce ; c'est peut-être pour cela qu'il y a autant de faute dans le monde »<sup>20</sup>.

La grâce s'avère toutefois indissociable de l'idée de responsabilité, et ce à tous les niveaux de pouvoir. En rédigeant les Lois Nouvelles pour les Indiens, Charles assume lui aussi la faute collective de sa civilisation et s'en libère, pour faire progresser sa grande mission, celle qui consiste à vouloir réconcilier la chrétienté. Comme on l'a dit, il nomme Las Casas évêque, contre la volonté de ce dernier, afin que celui-ci veille à l'application de ces lois. Le moine ressentira ainsi tout le poids de cette responsabilité ; son succès relève à la fois du repentir et de la mission. Il aura bien besoin du soutien du fils de Bernardino, qu'il a entre-temps retrouvé en Espagne et qu'il ordonne lui-même prêtre, tandis que Charles repart en Allemagne et délègue la passation de pouvoir à son fils Philippe II pour cette période de transition. Dans une ultime scène d'un symbolisme plutôt lourd, le bateau de Las Casas, repartant pour le Mexique, peine à se dégager de son port d'attache.

Il fait peu de doute que le thème du pouvoir est traité de manière intentionnelle par Schneider au moment même de l'expansion du nazisme en Europe. La rédaction du roman coïncide avec une période d'accélération des mesures de répression contre les Juifs en 1937/38, situation dont l'auteur était tenu au courant via son ami l'écrivain protestant Jochen Klepper, marié à une Juive<sup>21</sup>. Par ailleurs, on ne peut ignorer la simultanéité de l'*Anschluss* de l'Autriche et de l'expansion territoriale en Tchécoslovaquie, au moment de la parution du livre. Même s'il convient de se méfier de toute interprétation rétrospective, une lecture immanente de l'ouvrage ne manque pas de mettre en évidence l'inspiration humaniste du propos, à l'encontre des violations de

<sup>19</sup> Döblin, *Land ohne Tod*, op.cit., p. 262.

<sup>20</sup> Schneider, op.cit., p. 170.

<sup>21</sup> Cf. Heidrun Ehrke-Rotermund & Erwin Rotermund, *Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur 'Verdeckten Schreibweise' im 'Dritten Reich'*, München, Wilhelm Fink, 1999, p. 296.

la dignité de la personne face à la force universelle du droit. Schneider éclaire immanquablement le thème du pouvoir politique par le biais d'une lecture théologique, dans laquelle les concepts de faute et de responsabilité écartent toute autre considération<sup>22</sup>. Parallèlement à la rédaction du roman, il publie dans la revue catholique *Hochland* un essai intitulé « Culpabilité et expiation des Conquistadores », qui renforce et complète l'approche du roman sur Las Casas<sup>23</sup>. Il y est question de la responsabilité collective d'un peuple conquérant face au mal infligé ; la question de la conscience y est omniprésente, tout comme la volonté de vouloir « sauver des âmes ».

Enfin, Schneider publia encore en 1940 (toujours chez Insel) une série d'essais historiques consacrés au thème « Pouvoir et grâce » (*Macht und Gnade. Gestalten, Bilder und Werte in der Geschichte*), dans lesquels il revient encore sur l'essence de la *disputatio* entre Las Casas et Sepúlveda. On remarquera sa description du « mécanisme du pouvoir », qu'il comprend comme « l'alternance incessante entre la souveraineté et le déclin » de peuples qui se supplantent mutuellement – et presque malgré eux, ajoutera-t-on face au constat de l'impuissance d'acteurs comme Bernardino et Las Casas lui-même à sortir de ces mécanismes tant qu'ils sont en place. On retrouve ici l'influence décisive des thèses d'Oswald Spengler dont l'ouvrage *Le déclin de l'Occident* connu dans sa version révisée de 1922 le retentissement que l'on sait sur les générations d'intellectuels de l'entre-deux-guerres en Allemagne et dans toute l'Europe. Spengler y comprenait l'histoire mondiale comme celle d'un ensemble de cultures, dont l'évolution de chacune serait déterminée par une même succession d'étapes, menant de l'enfance à la vieillesse et à la décomposition. Au stade ultime que Spengler appelle la « civilisation », l'énergie de chaque culture n'est plus orientée vers l'intérieur, vers l'épanouissement de la culture, mais vers l'exercice brut du pouvoir extérieur. C'est ce moment de l'histoire que Schneider choisit toutefois pour faire intervenir dans le déterminisme à l'œuvre un rédempteur, qui portera le poids de la faute collective. Cette fonction n'est pas remplie par le Las Casas d'Alfred Döblin, dont l'action débouche dans l'immédiat sur l'inutilité et le constat d'échec.

<sup>22</sup> Un argument qui plaide pour une interprétation sur le mode de la critique cachée contre la politique raciste du régime totalitaire nazi me semble être la mise en exergue par l'italique du terme « maintenant » (*jetzt*), dans la supplique de Las Casas à l'Empereur, afin que celui-ci libère et protège les Indiens : « Libère les Indios ; réinstalle leurs princes, dont les droits sont aussi vénérables que les tiens ; laisse ton peuple reconnaître qu'ils sont le portrait de Dieu et méritent le respect ! Ce doit être ton action, elle ne sera pas oubliée et vous apportera la gloire éternelle, à toi et à l'Espagne ; tu dois le faire *maintenant* et montrer que tu es seulement le serviteur de Dieu, pas celui des gens et de ton Empire, et que tu es un Roi, parce que ta raison est plus haute que celle des autres hommes » (p. 158). Dans une lettre de décembre 1941 à Katharina Kippenberg, l'épouse de l'éditeur d'Insel Anton Kippenberg, dans laquelle il revient sur son acharnement à vouloir publier le livre, alors que Kippenberg était au départ assez frileux, Schneider écrit : « Il n'y a pas de 'plus tard' qui puisse excuser ou défendre le 'maintenant' » (*Zwischenreiche und Gegenwelten*, *op.cit.*, p. 302).

<sup>23</sup> Cf. *ibid.*, p. 298-299. Reinhold Schneider, « Schuld und Sühne der Conquistadoren », in *Hochland*, 36, novembre 1938, Heft 2, p. 149.

## PRIMITIVISME ET « BONS SAUVAGES »

Autant sur le plan de la forme du roman de Döblin que sur celui de l'éthique, central dans notre propos, la question du « primitivisme littéraire » peut apporter un éclairage intéressant. Joachim Schultz se penche dans son *Dictionnaire du Primitivisme* sur cette question de la poétique d'un primitivisme dans la littérature des avant-gardes, nourri à la fois par l'évolution de la conception du langage à l'époque du modernisme littéraire et par la vague « primitive » des avant-gardes picturales, de Gauguin à Picasso<sup>24</sup>. D'une part, Schultz identifie un champ sémantique aux contours plus ou moins clairs (via les motifs du sauvage, du fou, de l'enfant, de la pureté, etc.) dans la littérature française et allemande entre 1900 et 1940, discréditant la vision du monde de l'Occident de la raison et du positivisme empiriste et réhabilitant la multitude des regards guidés et déterminés par l'authenticité, la naïveté et, bien entendu, l'irrationnel. D'autre part, une même logique de renouvellement, de rénovation de la littérature est à l'œuvre sur le plan formel à travers la recherche d'un nouveau langage, dont la concision extrême et l'éclatement rompt avec la tradition de la prose réaliste pour refléter le réel de manière immédiate, à travers le choc des images et des mots. La rupture avec la médiation du narrateur omniscient passe par l'intransitivité du langage et l'autonomisation de ses composantes. Les « poèmes nègres » de Carl Einstein parmi d'autres exemples, inspirés par les sources anthropologiques sur la tradition orale d'Afrique noire, disloquent la syntaxe traditionnelle au profit de la focalisation interne, dans un mouvement d'anthropomorphisme qui tend à identifier le sujet et l'objet. Ainsi dans le *Chant de danse. Bahololo* :

Dans le fourré pas d'animal  
Mauvais le fourré  
Une épave d'arbre sur la rivière mère  
Je danse ivre et coloré de plumes  
Mais je vois avec les yeux.  
Le soleil dort je suis fatigué de danser  
J'ai épousé une femme insatiable léopard  
L'oiseau du soir pleure  
Retournons  
Héhé<sup>25</sup>.

En France, le primitivisme de Blaise Cendrars ou le roman *Batouala* de René Maran, roman anti-colonial avant la lettre, ne se limite pas non plus à un jeu d'expérience sur la forme, car il relaie un discours sur un « retour aux sources », censé régénérer la civilisation occidentale.

<sup>24</sup> Joachim Schultz, *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*, Gießen, Anabas Verlag, 1995.

<sup>25</sup> Carl Einstein, *Tanzlied. Bahololo*, publié dans la revue *Die Aktion*, 6<sup>e</sup> année, 1916, col. 651. Ma traduction.

Alfred Döblin fut jadis concerné de tout près par les discussions théoriques sur les arts d'avant-garde dans le cadre des débats menés dans la revue *Der Sturm* et il couronna cette réflexion par la pratique d'un langage résolument expérimental dans son chef d'œuvre *Berlin Alexanderplatz* (1929). Après l'avènement de l'Allemagne national-socialiste, il revint, comme on l'a dit, à une prose plus conventionnelle, parce que plus accessible à un large public, qu'il entendait édifier étant donné la gravité de la situation politique. Le traitement de Las Casas dans *Land ohne Tod* me semble paradoxalement à nouveau relever du type d'écriture des avant-gardes et du primitivisme, tel qu'il vient d'être décrit. Par la naïveté de sa foi et la pureté de son idéal, Las Casas se rapproche bel et bien de l'idéal du « primitif », peu compatible en réalité avec l'exercice rationalisant de l'esprit critique. Son authenticité en fait un membre constituant de la nature sauvage ; il meurt d'ailleurs dans la jungle et retourne intégralement à la nature, car il est emporté par un esprit, dénommé Sukuruja, incarnant une forme de panthéisme d'inspiration païenne<sup>26</sup>. Sukuruja, l'esprit de l'eau, s'adapte et se transforme en permanence, devient serpent et emporte l'âme de Las Casas, qui retourne ainsi à la forêt<sup>27</sup>. Suivront enfin la scène du déluge biblique, que le moine avait déjà racontée aux Indiens antérieurement, la renaissance et le retour des tribus dans la forêt des Amazones.

Si la naïveté et la sincérité de Las Casas le rapprochent de l'idéal du primitif et par là-même du « bon sauvage », tel qu'il fut de nouveau valorisé par les avant-gardes, le caractère absolu de son raisonnement implique aussi qu'il est incapable d'exercer un sens critique dans le sens séculaire du relativisme culturel. La confrontation des cultures, même dans le respect mutuel prôné par Las Casas, apparaît donc comme inévitable à cause de l'irréductibilité de chacune d'entre elles. Lorsqu'il postule que « [n]otre grand esprit est Jésus-Christ. Mais il est le grand esprit de tous ceux qui sont baptisés et qui croient en lui », Las Casas se voit répliquer par les Indiens souriant : « Non, [...], reste plus longtemps chez nous, tu verras que chaque tribu a son grand esprit »<sup>28</sup>. Le raisonnement induit ici rejoint parfaitement la critique de Todorov à la figure de Las Casas. Car si celui-ci s'est affranchi par rapport à la logique de l'exploitation, il n'en est pas de même par rapport à celle de la colonisation. Le postulat de l'égalité de l'autre n'implique pas nécessairement la reconnaissance de son altérité et n'est donc pas incompatible avec la logique de l'assimilation :

<sup>26</sup> Döblin, suite à sa conversion au catholicisme, modifiera cette scène dans la deuxième version du texte en 1947. Il ajoutera une phrase dans laquelle Sukuruja continue sa route seul, tandis que Las Casas reste fidèle à la croix et au chapelet au-delà de la mort (Stauffacher, *op.cit.*, p. 66). À propos de la religiosité dans l'œuvre de Döblin, on renverra à la thèse de Monique Weyembergh-Boussart, *Alfred Döblin. Seine Religiosität in Persönlichkeit und Werk*, Bonn, Bouvier & Co., 1970 (sur la *Trilogie*, p. 232-240 et 247-258).

<sup>27</sup> La question de sa mort effective reste ouverte : « On envoya des gens à la recherche de Las Casas. On ne retrouva pas la tribu dans laquelle il s'était rendu. Lorsqu'on demeura sans nouvelles de lui, des deux jeunes ecclésiastiques et des moines, on estima vraisemblable qu'ils avaient été massacrés » (Döblin, *Das Land ohne Tod*, *op.cit.*, p. 262). Mais quelques mois plus tard, l'Inquisiteur de Toledo dément les rumeurs de sa mort dans la jungle indienne et affirme que Las Casas est rentré en Espagne et est mort en paix dans un cloître de son ordre. L'intention de ce démenti est toutefois clairement d'empêcher qu'un moine suspecté d'hérésie puisse être entouré de l'aura du martyr.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 257.

« Puisque le christianisme est universaliste, il implique une in-différence essentielle de tous les hommes »<sup>29</sup>.

Todorov s'en prend encore à la vision que Las Casas véhicule du « bon sauvage » indien, obéissant et pacifique, et par conséquent pourvu des vertus chrétiennes par excellence (il fait même mention des « gens de l'Âge d'or ») : « ils sont simples, pacifiques, aimables, humbles, généreux et de tous les descendants d'Adam, sans aucune exception, les plus patients. Ils sont aussi les plus disposés à être amenés à la connaissance de la foi et de son Créateur, n'y opposant aucun obstacle »<sup>30</sup>. Décrit pour l'essentiel en termes négatifs et privatifs (sans rancune, sans tapage, sans haine, non querelleur, sans désir de vengeance, etc.), l'Indien apparaît bel et bien comme la projection de l'idéal du véritable chrétien et non comme un être reconnu dans une altérité véritable.

La question du « primitivisme » nous permet par ailleurs de mettre l'accent sur la différence principale entre les deux ouvrages, en même temps qu'elle se rapporte à des questions de forme. Le roman de Schneider est vu et raconté essentiellement depuis la perspective unique de Las Casas. Même si la dimension auto-critique d'une civilisation occidentale ethnocentrique y est évidente, le texte ne remet pas fondamentalement en question le statut et les fondements d'une civilisation basée sur un idéal de rationalisme éclairé. Döblin en revanche adopte une diversité de points de vue et laisse libre cours à celui des Indiens, même si l'impression se dégage qu'il en fait plutôt des argumentateurs redoutables sur le mode même de la rhétorique occidentale, se contentant ainsi d'un renversement de perspective : tandis que son Las Casas est empreint d'une naïveté caractéristique du « bon sauvage » appliquée à l'idéal de la foi catholique, les Indiens semblent avoir appris énormément d'un scepticisme rationaliste caractéristique de la modernité occidentale !

Il reste enfin que chez les deux auteurs, la figure de Las Casas se caractérise par la même ambivalence que commente Todorov dans son analyse. Car chez lui comme chez les auteurs allemands, la reconnaissance que fait Las Casas de l'égalité de droit s'inscrit malgré tout dans une logique coloniale de transfert des valeurs de la chrétienté ; Schneider et Döblin ont ainsi montré comment Las Casas ne s'est non seulement pas émancipé du système des valeurs de sa société, mais qu'il occupe malgré lui une place dans les rouages destinés à perpétuer l'exploitation. Toutefois, comme nous le rappelle l'ouvrage de Todorov, son action politique courageuse signifie aussi inéluctablement un point de non-retour, car elle annonce la discipline de l'anthropologie religieuse, qui devait nécessairement passer par une mise à distance critique.

Hubert ROLAND

<sup>29</sup> Todorov, *op.cit.*, p. 168.

<sup>30</sup> *Historia de las Indias* de Las Casas (Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1951, vol. I, p. 76), citée par Todorov, *op.cit.*, p. 169.

# L'HONNEUR BLESSÉ DE THIERRY SCAILLET

## (CHARIVARI ET DROIT DE FILLETAGE, WALCOURT, 1629)

Monsieur le Général

J'ay prins la confidence de vous escrire la présente cause à celluy que je tien estre mien fidèle amy pour le reservir.

Qu'ayant passé environ trois semaine allié ma fille aisnée à quelcq joesnes homme de Somezée quy at bonne comoditté et bien estudié, les joesnes hommes de Walcourt, indiscret, dominans l'envie et poussé par Jean Petty - quy passé longhues années auroit madite fille pousuy pour l'avoir en mariage - auroient faiçt courir bruiçt d'affronter ledit joesne homme s'il venoit en la ville. Ce qu'estant venu à ma cognnaissance et pour éviter mauvais inconveniens, j'ay esté advisé d'envoyer ma fille à Coure-sue-Heur. Et par la dispense de Sa Grâce [l'évêque] de Namur, le faire illecq espouser. De sorte que le seigneur dudit lieu nous auroit faiçt l'honneur de faire deulx jours quelcq honneste banquet, et le thiers jour conduire ma fille et gendre à leur ménnaiges audit Somezée, où que avions faiçt apprester quelcqz honeste banquet pour ledit seigneur et aultre noz amy festoier.

Or comme lesdits joesnes hommes de Walcourt auroient entendu tel espousailles se debvoir faire hors Walcourt, ledit Petty, avecq ung Jean Sraffe, soldatz, ont, le lendemain, esté treuver mondit gendre en sa maison audit Somezée, luy demandé la courtoisie, laquelle disoient leur deuz comme rente hérittable lors qu'une fille de Walcourt se marie à ung estrangier et qu'ilz ont acquis telz droitz par prescription. De quoy mondit gendre leur répondit qu'ilz ne l'avoient méritté, attendu leurdite menasses et qu'il avoit espousé hors Walcourt et que par ainsy, il n'estoit intentioné leur donner ung traiçt de vin. Et incontinent, iceulx luy donnent des menasses et qu'il en seroit affronté de sorte qu'il m'at convenu prendre escotte pour conduire mes enfans en ménnaiges.

Et comme iceulx joesnes hommes auroient entendu que l'on avoit faiçt venir une fillette de vin de Beaumont, vont avecq armes au devant. Et étant armez, audit Walcourt l'ont saisitz par force hors de ceulx quy l'avoient en charge de l'amener audit Somezée. Puis l'ont faiçt meçtre en la halle où qu'ilz ont faiçt en dérision garde avecq leur armes jour et nuit, buvant de la [cer?]voice, crians s'ilz n'avoient la fille, qu'ilz avoient la fillette. Ce qu'ayant entendu, j'ay envoié aultre deulx hommes pour avoir d'aultre vin de notre mayeur et monsieur le prélatz du Jardinnet. Lesdits joesnes hommes, non content de telles foulles se sont opposé à la livraison d'aultre vin, et que sy l'on les thiroit, qu'ilz le saisiroient encor voire, pour tant plus nous velipendé, ont envoié des sentinelles au champs pour empescher l'envoie du vin. Tellement qu'il m'at convenu avoir pour le premier jour recours à madame del Neffe, et le lendemain au

sieurs prélatz de Florines quy nous en ont assisté. Et comme lesdits joesnes hommes ont recogneu qu'il n'y avoit apparence d'entrer avecq eulx, sellon leur désire, en composition, nous ont escriptz lettre le lendemain du banquet disans avoir saisi tel vin par vengeance. Et sy l'on ne les volloit donner la courtoisie, qu'ilz le buveroient et à la santé de tous ceulx quy les voldroient favoriser dont la copie vat joincte.

Non de tout ce content, ont composé chansons en dérision et scandalle de mes enfans nouveau mariés, qu'ilz ont chantez publiquement et, avecq icelle, dansez comme joesnes hommes bien indiscretz.

De quoy me suis rendu plaintifz à notre mayeur. Lequel, au contraire, les favorise et a permis telles assemblée avecq armes, chanter tel chanson et boire ledit vin en sa maison.

J'ajois toutteffois que tel assemblée et fasson d'exiger telz droitz des sires des noepces sont prohibé par le placart au faict des homicides du 22 de juing 1589, et du mesme de droitz de faire chansons et começtre telz excès. Quy me faict avoir mon recours à votre personne prians en ce regard m'y assister et chaëtier telles indiscrettes et mal condi[...].

De quoy me rend plainctifz, requérans que le chaëtoy en sort faict comme mieulx jugerez . Et je sustiendray tous les fraiz sy besoing est. Il se poursuivent qu'il vous en ont escriptz et parvenu et que leur avez promis toutes faveur, ce que je ne croy, m'asseuran qu'une affection bien fondée ne se laisse jamais emporter à la violence de la fortune. Et en entendant ung pettit de réponce, je vous sallueray vous baissans bien humblement les mains et à madame votre compaigne, prians l'Eternelle.

Monsieur le Généralle

[...] De Walcourt, le premier de mars 1629

Votre assureé et [...] serviteur

Thiery Scaillet

Pour nouvelle : la [...], feu Gozée, est remariée  
la nuit du Caresme avecq Tournon<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Archives de l'Etat à Namur, Fond du Conseil provincial, P 4041, pièce 3 (affaire n°10).

La coupe est pleine.

Ces jeunes hommes de Walcourt, fils de petits bourgeois d'une petite ville d'Entre-Sambre-et-Meuse ont tenté, un an durant, - parce que l'un d'eux, Jean Petty, avait des vues sur sa fille - d'empêcher le mariage de celle-ci avec l'homme qu'il lui avait choisi. Lorsque le mariage est conclu, en raison des menaces qu'ils font peser sur l'époux, ils l'obligent à faire procéder aux noces à Cour-sur-Heure. Un peu plus tard, parce que Ghislain Mouvet, son gendre, a refusé - à raison - de leur reconnaître un prétendu droit à quelques traits de vin, ils ont l'audace de saisir, de plein jour, au vu et au su de tous, le tonneau de vin qu'il attend pour fêter les nouveaux mariés à Somzée. Après l'avoir gardé en armes, par dérision, trois nuits entières, ils organisent un banquet pour le boire et, à cette occasion, composent une chanson contre son honneur puis parcourent la ville tambour battant et chantent sous ses fenêtres jusqu'aux petites heures du jour.

A ce jour, non seulement le mayeur de la Haute cour de Walcourt ne fait que rire de sa plainte, mais voici que les échevins de cette cour lui lancent *«qu'il avoit mal fait de n'avoir donnez à la joenesse son droit»*<sup>2</sup>.

Thierry Scaillet, greffier de Walcourt et receveur des terres de Thy-le-Château refuse de supporter plus longtemps les outrages de la jeunesse et l'indifférence narquoise, le silence amusé du magistrat. Par sa lettre à son *«fidèle amy»* Jean Polchet, le procureur général du Conseil provincial de Namur, et par la plainte qu'il dépose ce premier mars 1629 devant le Conseil, le greffier nous ouvre une fenêtre, étroite certes, unique cependant sur un espace qui, loin des préoccupations des élites et de leurs institutions, reste dans l'ombre de ces productions des hommes qui laissent des traces et traversent le temps, l'espace de la coutume ou de l'usage, l'espace de la Communauté.

La coupe déborde lorsque le greffier prend la plume. Il n'envisage peut être pas encore à ce moment la lutte qui, pendant quatre années, l'opposera aux jeunes hommes tant à Walcourt que devant le Conseil de Namur. Les traces du procès foisonnent et pourtant nous livrent si peu : deux comptes-rendus d'audience de la Haute cour de Walcourt<sup>3</sup>, une information préparatoire<sup>4</sup> et une sentence inscrite au registre à la date du 23 septembre 1633<sup>5</sup> s'ajoutent à un dossier de procédure riche de 82 pièces<sup>6</sup>. C'est dans un fatras de requêtes, de pièces comptables, d'extraits de registres aux causes, de plaidoyers, d'intendit et d'écrits de toutes espèces que se trouve la lettre présentée ci-avant. Outre celui de proposer un résumé succinct bien que orienté des événements déclencheurs du procès, ce document présente l'avantage de situer Thierry Scaillet dans ses

<sup>2</sup> AEN CP 4041 (procès) pièce 24, art. XXXI. Les chiffres arabes correspondent à la numérotation chronologique des pièces du dossier dont la liste est présentée tableau p. 391.

<sup>3</sup> Archives de l'Etat à Namur (AEN) Echevinages, Walcourt, registre 821r, f° 6 (05/04/1629) et (04/05/1629).

<sup>4</sup> AEN, Conseil Provincial (CP), Information, n°227.

<sup>5</sup> AEN, CP, 2770, f°225.

<sup>6</sup> AEN, CP, 4041. Une liste chronologique des pièces du dossier est présentée en annexe 1.



relations tant avec le procureur général que vis-à-vis de ses contradicteurs, la jeunesse et le mayeur de Walcourt.

Décrivant les outrages qu'il estime avoir subis, le greffier ignore, délibérément ou non, certains traits de ce qui s'est passé. Par une comparaison serrée de l'ensemble des pièces du dossier, nous pouvons discerner - douce illusion - une partie des événements qui ont échauffé les esprits à Walcourt, ce mois de février 1629.

Certes, Françoise Scaillet, par crainte des insolences de la jeunesse, épouse Ghislain Mouvet à Cour-sur-Heure. Le lendemain, 3 février, son époux reçoit la visite de Jean Petty et Jean Staffe; la discussion s'envenime lorsque le nouveau marié refuse de leur accorder ce qu'ils réclament. Le 4 février<sup>7</sup>, la jeunesse de Walcourt saisit ostensiblement dans le faubourg de la ville le vin destiné au banquet de noces préparé à Somzée et le porte dans la halle de la ville. Là, ils montent ostensiblement, encore une fois, la garde du vin jusqu'au dimanche, jour du grand feu, moment choisi pour organiser le banquet pendant lequel le vin est bu. Sans doute un chahut s'empara-t-il des rues de Walcourt la nuit qui suivit; les témoins ont entendu des chants, des coups de fusil, le bruit d'un tambour...

Le greffier, cependant, tait les démarches de la jeunesse qui, dès avant le mariage réclamait une libéralité - peut-être en échange de la paix lors des noces. C'est lui qui a choisi «d'expatrier» le mariage plutôt que de s'exécuter. Lorsque Ghislain Mouvet, une fois encore après le mariage, refuse à la jeunesse de reconnaître son droit, une lettre qu'elle envoie le lendemain de la saisie au bailli de Thy-le-Château<sup>8</sup> montre que la jeunesse estime pouvoir légitimement s'emparer du vin. La femme du greffier semble connaître et accepter les règles du jeu lorsqu'elle propose d'échanger le tonneau contre de la bière. Ce n'est pas à elle d'y prendre part; les jeunes hommes lui font répondre *«qu'ilz avoient esté après ledit Gislain et qu'ilz le feroient courir après eulx»*.

Prenant conscience de l'attitude d'évitement du greffier et de son gendre - ils préfèrent faire venir du vin d'ailleurs plutôt que de procéder à un échange - les jeunes gens, entre autre par la lettre au bailli déjà citée, posent un ultimatum : s'ils ne reçoivent aucune réponse de ce jour au dimanche qui suit, ils sont *«intensioñez de l'employer [le vin] à boire la santé de ceux qui favorisent [leur] partye»*<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Selon l'article XIII de la pièce 24 (06/07/1629), le vin est saisi le 22 février. Tous les autres documents signalent le vol quelques jours après le mariage à Cour-sur-Heure : Lettre de Th. Scaillet au proc. général (02/03/0629) : le «thiers jour»; Intendit (mars 1629) : le lendemain du retour sous escorte des mariés à Somzée art. XIV et XV), retour qui a lieu le jour suivant le premier banquet à Cour (art. X et XI).

<sup>8</sup> Pièce 2. W. et Gh. Mouvet date la lettre du 15 février (*Procès à propos d'un «droit de filletage» à Walcourten 1629*, dans *Annales du Cercle d'histoire de l'entité de Walcourt*, 1992, p. 23). Il s'agirait plutôt, selon moi, du 5 février, le lendemain des noces à Somzée (Cf. pièce 5, art. XXII).

<sup>9</sup> Pièce 5, art XVI.

<sup>10</sup> Pièce 2.

Le dimanche, le tonneau mis en perce arrose un banquet qui rassemble les jeunes hommes, des jeunes filles et «*nombre d'autres personnes, même gens d'Eglise*<sup>11</sup>». Là, ils composent une chanson en dérision de Thierry Scaillet et de sa famille puis chahute jusque tard dans la nuit sous les fenêtres du greffier.

Thierry Scaillet se plaint dès le lendemain au mayeur de Walcourt, Thierry Delneffe, puis attend.

Certain d'être victime d'un déni de justice, Thierry Scaillet, un mois plus tard, avertit le procureur général de Namur. La machine judiciaire ne tarde pas à se mettre en marche. Le 2 mars le Conseil autorise l'ouverture d'une information préparatoire. Le procureur puis son substitut interrogent les témoins selon l'intendit dressé par le greffier du 12 mars au 4 avril<sup>12</sup>.

A Walcourt, le mayeur réveillé par la présence des enquêteurs ou par un scrupule tardif s'informe et conclut le 5 avril contre Jean et Gilles Staffe, Materne Bauldhuin, Jean Delneffe et Mathy Olivier; il porte à leur charge le vol du vin et réclame de la Haute Cour<sup>13</sup> la condamnation de ces derniers aux peines et amendes qu'elle trouvera «*en sa rigueur*» convenir.

Convoqués devant le Conseil de Namur par les lettres d'ajournements prononcées contre eux le 9 avril<sup>14</sup>, les jeunes hommes de Walcourt, c'est-à-dire les cinq accusés devant la Haute Cour, ainsi que Jacques Delneffe, Jean Petty et Jacques Bodry<sup>15</sup>, entendent les conclusions que prononce contre eux le procureur général. Deux faits leur sont reprochés : la saisie du vin et «*d'autres insolences*». L'officier fiscal demande que les jeunes hommes payent le vin avec dommages et intérêts et soient condamnés à une amende<sup>16</sup>.

Un bras de fer s'engage : le mayeur de Walcourt refuse de se désister au profit du procureur général. Un procès dans le procès paralysera la procédure près d'un an.

<sup>11</sup> Pièces 5, art. XXIV et 25, art. XI. Par «*même gens d'Eglise*», il désigne le fils de l'échevin Michel Servais, «*prestre et chanoïste de Walcourt*» (Cf. pièce 32, art. XLIV).

<sup>12</sup> Pour l'intendit, voir pièce 5 et pièce 6 pour le compte rendu des interrogatoires (CP INFO 227).

<sup>13</sup> Pour de plus amples informations concernant l'origine, l'évolution, la composition et les compétences de la Haute Cour, consulter LAHAYE, L., *Cartulaire de la Commune de Walcourt*, Namur, 1888, p. LXXXIV-XCV. Retenons ici que vers 1580 le corps de magistrat se compose d'un mayeur, de sept échevins et d'un greffier - ce que confirment les pièces du dossier pour 1629 (Cf. pièce 24, art. XXIV). Jusqu'aux premières années du XVII<sup>e</sup> siècle (?), les fonctions d'échevin sont viagères, mais que ensuite la durée régulière du mandat des échevins paraît être fixée à trois ans (quand ?). C'est le bailli de Bouvigne qui préside de droit le magistrat; d'ordinaire, il se fait remplacer par un lieutenant mayeur avec lequel il partage les émoluments affectés à la fonction. Une des pièces du dossier signale le rachat par le mayeur de la part du bailli contre une rente de 30 florins l'an (Cf. pièces 24 et 25, art. IV).

<sup>14</sup> Original, pièce 8.

<sup>15</sup> Le procureur conclura contre Pierre Fourmanoy lors de la séance du Conseil du 11 mai (Cf. pièce 19).

<sup>16</sup> Pièce 11.

Sur le terrain, entendons à Walcourt, la jeunesse espère encore échapper au procès devant le Conseil. Elle s'assure les services d'un procureur, Bernard<sup>17</sup>, et lui demande de faire en sorte que le procès reste à Walcourt. Ils font enregistrer le contrat par la Haute Cour «à cause de Thiry Scaillet at faiçt reffus de le recepvoir nonobtant qu'il en ayt esté requis très instament et qu'il n'y aultre notaire que luy aux environs de là<sup>18</sup>». Premiers signes de crispation ?!

Le 4 mai, la Haute Cour se réunit; le mayeur ne se déporte pas de son action<sup>19</sup>.

Le 5 mai, le Conseil constate la persistance de l'action menée à Walcourt<sup>20</sup>. Thierry Delneffe rencontre le procureur qui «luy auroit conseillé qu'il tasceroit de faire d'appaiser ledit Scaillet afin que par après l'on wydroit plus facilement du surplus<sup>21</sup>» et prend connaissance de la requête portée contre lui le 2 du mois<sup>22</sup>. Le greffier et le procureur demandent au Conseil d'ordonner au mayeur de se désister. Dans une première réponse rédigée le jour même, le mayeur réplique que la cause doit être poursuivie par le procureur d'office du lieu et que, de toute manière, la voie d'appel sera ouverte aux demandeurs s'ils souhaitent faire réformer la sentence<sup>23</sup>.

A Walcourt, il en est pour qui le greffier est allé trop loin. S'ils n'ont pas le loisir de défendre leur point de vue en justice, ils connaissent d'autres moyens de se faire comprendre.

Pendant la nuit du dimanche 6 au lundi 7 mai, «on» brise les verrières de la maison du greffier et de celle de sa fille; «on» «fourage et guâte» son jardin, arrache les arbres et les plantes; «on» les sème par la ville; «on» boute le feu à une de ses maisons dont il sauve «avec assistance des bonnes gens» «les granges et établetries»<sup>24</sup>.

Le mayeur dira que l'«on» a rompu quelques carreaux, commis quelques dégâts dans le jardin du greffier, qu'une hobette a brûlé «et point davantage»<sup>25</sup>.

La même nuit, Jacques Scaillet, un des fils du greffier, rompt les verrières de Jean Bauldhuin parce que, affirme son père, il a vu Materne Bauldhuin et Jean Petty se «desrier» de l'incendie plutôt que d'aider à le combattre<sup>26</sup>.

<sup>17</sup> Pièce 12.

<sup>18</sup> Pièce 16.

<sup>19</sup> Pièces 15 et 16.

<sup>20</sup> Pièce 16.

<sup>21</sup> Pièce 24, art. XX.

<sup>22</sup> Pièce 13.

<sup>23</sup> Pièce 17.

<sup>24</sup> Pièces 24, art. XL et 32, art. XVII, XVIII, XX.

<sup>25</sup> Pièce 25, art. XL.

<sup>26</sup> Pièce 32, art. XXXVI.

L'enquête menée par Jean Petty n'apportera aucune conclusion probante... sauf sur le cas de Jacques Scaillet ...<sup>27</sup> Malgré elle, d'autres agressions suivront. Thierry Scaillet rappellera fin septembre que «on» a mis le feu à un champ d'épeautre coupé et embrassé; «on» a par deux fois pris dans ses prairies et jeté dans l'eau ses fourrages; «on» menace de rompre ses arbres, de jeter ses fruits à terre, de brûler sa grange, son grain, et son fourrage<sup>28</sup>.

A Namur, les parties font face. Le greffier *«faict dire que huitz poinctz sont suffissans pour ordonner à Thiery Delneffe, mayeur de Walcourt de se désister de sa poursuytte contre la jeunesse dudit lieu»*<sup>29</sup> :

1. Toutes les matières d'injures et de scandales sont réservées au Conseil.
2. Le mayeur soutient la jeunesse et est donc suspect de ne pas rendre la justice contre eux. Il a ouvert un procès dans l'unique intention de les protéger de la justice provinciale.
3. Le mayeur n'a ouvert aucune information entre le 4 février, jour des faits et le 4 avril, moment où le procureur général commence l'audition des témoins.
4. Le greffier a déposé sa plainte devant le Conseil et le procureur général a procédé à et terminé l'information avant que le mayeur ouvre sa cause devant la Haute cour.
5. Tous les gens de la cour de Walcourt sont suspects d'être ennemis de Scaillet et parents et amis du mayeur. Andry Fourmanoy est le père de Pierre, Jean Dorbeck cousin de Jacques et Jean Delneffe, Michel Servais et Henri Cheron, amis et compères du mayeur. Restent Jean Petty, partie et procureur de la jeunesse, François Visoul qui *«n'est plus en estat d'eschevin»* et Thomas Peppin, seul non suspect<sup>30</sup>.
6. Tous les échevins ont intérêt à la cause. D'abord parce que tous leurs enfants ont *«assistés à boire le vin»*; ensuite, parce que leurs mêmes enfants seraient *«desceu de leur prétendu droitz»*; enfin et plus généralement parce qu'ils ont des filles et fils à marier<sup>31</sup>.
7. C'est chez le mayeur que le vin a été bu, que la chanson contre l'honneur du greffier a été composée et entonnée.
8. Le mayeur a intérêt à la cause parce que deux de ses fils, Jacques et Jean Delneffe, sont impliqués et que même condamnés, ils ne paieraient pas l'amende puisque celle-ci revient entièrement à leur père<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Pièces 21 et 22.

<sup>28</sup> Pièce 32, art. XIX, XXI, XXII.

<sup>29</sup> Pièce 32.

<sup>30</sup> Voir pièce 24, art. XXIV-XXX.

<sup>31</sup> Voir pièce 24, art. XXXII.

<sup>32</sup> Voir pièce 24 et 25, art IV et *supra* note 14.

Thierry Scaillet ajoute que le mayeur ne poursuit que cinq des neuf jeunes hommes accusés devant le Conseil et uniquement pour le vol du vin. Il se sent bien plus offensé par la chanson diffamatoire que par le vol.

Dans son «*escript final*» daté du 22 septembre 1629<sup>33</sup>, le procureur général rappelle les infractions aux édits dont s'est rendu coupable le mayeur. Il a ainsi avoué payer une rente au bailli de Bouvigne pour pouvoir disposer de l'entière des émoluments affectés à la charge<sup>34</sup> en contravention de l'article premier du placart édicté sur la vénalité des offices, le 2 mai 1626<sup>35</sup>. De plus, il a admis qu'il tient «*taverne et hostellerie public pour toutes sortes de gens et mesmes pour les ramoneurs de cheminerie*» en préjudice du placart de l'an 1589<sup>36</sup>.

Une dernière fois, le procureur averti le Conseil que Thierry Scaillet «*aisme mieux souffrir patiemment tous les torts luy fautz, que de subir leur jugement, attendu qu'il ne seroit que jetter argent perdu et au bout du compte n'auroit [autre] chose que leur mocqueries et brocardes; et si cela arrivoit, il opperoit qu'un jour Dieu luy feroit avoir la raison*»<sup>37</sup>.

Le 17 octobre, le greffier de Walcourt avertit Jean Polchet que Thierry Delneffe souhaite qu'ils trouvent ensemble un accord d'apaisement de leur conflit<sup>38</sup>. Quelle part l'intérêt de plus en plus serré porté par le procureur à la pratique de l'office du mayeur a-t-il eu dans son soudain revirement ?

Deux mois se sont écoulés lorsque, le 19 décembre, Thierry Scaillet et Thierry Delneffe comparaissent devant le Conseil provincial. «*Pour demeurer au futur bons amys et vivre en rapport appointez*», le premier retire les requêtes qu'il a déposés contre le second qui, pour sa part, se déporte de son action<sup>39</sup>.

S'il lui permet de sauver la face, l'accord évince définitivement le mayeur de l'affaire.

Le procès reprend le premier mars de l'année suivante<sup>40</sup>.

<sup>33</sup> Pièce 33.

<sup>34</sup> Voir *supra*, note 14.

<sup>35</sup> Placart du 2 mai 1626 contre la vénalité des charges et offices qui sera renouvelé par l'ordonnance de Charles VI du 16 février 1734.

<sup>36</sup> Placart du 22 juin 1589, *Sur le fait des homicides et tavernes*, (renouvelé du 15 juillet 1513), art. 6 : «*Deffendons en conformité des Ordonnances précédentes à tous baillys, bourguemaîtres, échevins, greffiers, huissiers, sergents ou semblables officiers, de tenir tavernes, ou cabarets pour asseoir gens*», dans *Coutumes et ordonnances du Pays et Comté de Namur, décrétée et autorisées par Sa Majesté le 2 mai 1682...*, Malines (Laurent Vander Elst), 1733, p. 439.

<sup>37</sup> Pièce 33.

<sup>38</sup> Pièce 41.

<sup>39</sup> Pièce 42.

<sup>40</sup> Pièce 53.

Le 10 mai, Bernard annonce au tribunal que Materne Bauldhuin, Jean Delneffe et Mathy Olivier offre de payer le vin et les dépens. Jacques Delneffe, Jacques Bodry et Jean Petty *«persistent en leur fin de non-recevoir»*<sup>41</sup>.

Huit jours plus tard, le procureur<sup>42</sup> accepte l'offre, le Conseil prononce son décret<sup>43</sup>.

Le procès clos au civil, les parties s'attaquent au problème de l'amende. Dès le 12 juillet, Bernard propose pour Materne Bauldhuin, Jean Delneffe et Mathy Olivier de payer *«une grosse amende de dix mailles deux tiers»*. Ce qu'ils espèrent être suffisant, considérant l'argumentation que l'avocat Son développe :

D'abord, *«de tout temps immémorial, au lieu de Walcourt et en plusieurs lieux d'aux environs sy comme Beaumont, Barbançon, Thuin et ailleurs, la coustume est telle que lors qu'il se faiet quelque mariaige, l'espeuze au Sire des nopces doit à la jeunesse du lieu quelque gratitude ou recognoissance pour rasfreschissement; sans que jamais en soit esté faiet reffus. Voir quand aulcuns sont esté sy descourtois que de faire le rétifz à telles prestations, il at esté usé que ladite jeunesse se saisissoit effectivement de ce qu'elle pouvoit trouver appartenant au sire des nopces sans aulcune formalité; sy avant que sy on ne recontroit rien à la main, on se saisissoit mesme du sire ou de la dame des nopces.»* Il est d'ailleurs connu de tous que l'impétrant *«at aultrefois concurre et coopéré luy mesme à semblables actions»*.

Aussi, après avoir saisi le tonneau de vin, ils ont averti le sire des nocces et Thierry Scaillet afin qu'ils viennent le rechercher. *«Laquelle advertence, ilz ont desdaigné et mesprisé tellement qu'ayant veu qu'ilz s'estoient opiniatrés jusques à là que d'avoir achepté le banquet de nopces et délaissé ladite cacque de vin abandonnée, ilz se seroient résoluz de la boire. Aultrement elle couroit risque d'estre gastée.»*

Enfin et surtout, *«le saisissement de la cacque de vin [emportée «par joyeuseté»] n'at esté faiet à aulcune aultre intention que par telle accoustumance et de gayeté de cœur»*.<sup>44</sup>

Le procureur général, Jean Adriani<sup>45</sup>, écrira à propos de ce plaidoyer qu'il s'agit d'un acte *«autant impertinant que proluxe»*<sup>46</sup>.

Il lui oppose un dernier argumentaire<sup>47</sup>. Précisant que *«l'office du juge n'est aultre que de décreter les offres et acceptations desdites parties en droit, le payement dudit vin et despens, et d'arbitrer l'amende demandée par ledit général»*, il demande que la somme de dix mailles un tiers proposée par Bernard pour l'ensemble des défendeurs soit exigée pour chacun d'eux. En effet, selon lui, le placart du

<sup>41</sup> Pièce 44.

<sup>42</sup> Guillaume Bado est procureur général à partir du 26 novembre 1629. Ce sera pourtant Polchet qui paraphraser l'apaisement entre Thierry Scaillet et Thierry Delneffe le 19 décembre 1629 (Cf. pièce 42). Lors de l'audience du 9 mai 1631, Bernard évoquera «feu le procureur général Bado» (Cf. pièce 51).

<sup>43</sup> Pièce 45.

<sup>44</sup> Pièce 46.

<sup>45</sup> Jean Adriani entre en fonction le 3 décembre 1630.

<sup>46</sup> Pièce 56, art. VII.

<sup>47</sup> Pièce 56.

22 juin 1589<sup>48</sup> interdit «aux jeunes hommes de demander au sire des nopces plat de viande, d'amende et correction parce que l'on a reconnu que cela causoit beaucoup de désordre et homicides». Si le placart ne parle que de plats de viande et ne précise pas le montant de l'amende sanctionnant son infraction, il est entendu que les plats de viande comprennent la boisson «*per rationem uerbo uirtus ff uebor signif*» et que «*l'intention de Sa Majesté est asses manifeste que chasque personne doit en particulier payer l'amende*». De plus, les «*foules et insolences qu'ilz ont fait à la saisie dudit vin et consommation d'iceluy*» justifient ces exigences.

Le procureur général et Bernard se soumettent à «*la détermination de la Cour*» par acte du 23 mai 1631, date de la dernière audience devant les conseillers namurois dont le dossier conserve une trace<sup>49</sup>.

Par sa sentence reprise au registre à la date du 23 septembre 1633 - plus de quatre ans après les faits et deux années après la fin des débats - le Conseil provincial de Namur condamne «*pour insolences et escrits*» Jean et Gilles Staffe, Jean Delneffe, Mathy Olivier, Materne Bauldhuin et Jacques Bodry<sup>50</sup> «*chacun*

<sup>48</sup> Le placart du 22 juin 1589, *Sur le fait des homicides et tavernes*, article 7 : «*Si voulons qu'aux nopces que feront au Plat-pays avec assemblée de gens, les officiers leur enuoyeront quelque sergeant, ou autres personnes qualifiées pour appaiser toutes noises, débats qu'y pourroient échoir, que se contentera de dix patars par jour par dessus les dépens, et soigneront lesdits officiers à empêcher les désordres qu'en plusieurs lieux auient, pour plat de viandes que les jeunes gens sont accoutumez exiger des sires des nopces et même par multes et peines contre ceux qui dorénavant s'assembleront pour ce faire*», *Op. cit.*.

<sup>49</sup> Pièce 52.

<sup>50</sup> Seuls six des neuf accusés, c'est-à-dire les huit du 27 mars 1629 et Pierre Fourmanoy, ajouté le 11 mai 1629, sont condamnés. Une relecture des différentes pièces du dossier permet de constater que leurs six noms ne sont associés à l'exclusion des trois autres que dans l'article XVII de l'intendit rédigé par Thierry Scaillet en mars 1629 (Cf. pièce 5) et dans le compte rendu des interrogatoires qui lui répondent (Cf. pièce 6, INFO 227 : propos de Nicolas Galliot, le 24 mars). L'article dresse la liste des jeunes hommes qui ont saisi le tonneau de vin.

Si Jean et Gilles Staffe - peut être parce qu'ils sont soldats et réclament leur renvoi devant leur juridiction particulière (Cf. pièces 14 et 19) - disparaissent de la procédure entre le 11 mai 1629 (pièce 19) et la plaidoirie finale du procureur Adriani (pièce 56) puis la sentence, Jean Delneffe, Mathy Olivier et Materne Bauldhuin n'ont jamais nié leur participation au vol et ont offert de payer le vin (pièces 43 et 44) puis l'amende (pièce 46). Ces cinq hommes forment le groupe contre lequel le mayeur a conclu dès le 5 avril 1629 devant la Haute cour de Walcourt (Cf. pièce 7).

La condamnation de Jacques Bodry reste à expliquer. En effet, comme Jean Petty et Jacques Delneffe, il nie sa participation au vol (Cf. pièces 44 et 48). Contrairement à lui les deux autres sont acquittés.

Pierre Fourmanoy, ajouté le 11 mai 1629, est cité dans l'intendit et le compte rendu de l'information pour avoir chanté contre Thierry Scaillet et, avec Materne Bauldhuin, battu la femme de Pierre Allart et ses filles la nuit du grand feu (pièces 5 et 6, art. XXIX).

Que conclure ? Le Conseil ne paraît pas avoir suivi le procureur général qui demandait la condamnation de chacun des neuf jeunes hommes pour ne retenir que ceux qui sont explicitement accusés du vol dans l'intendit et l'information. Cette décision semble paradoxale dans la mesure où ce sont les «*insolences et escrits*» [il est possible qu'une difficulté de lecture m'aie fait prendre excès pour escrits] qui la motivent et où Thierry Scaillet s'est senti offensé par puis a porté plainte pour la composition de la chanson diffamatoire (pièce 32, art. XIII). Il reprochait au mayeur de ne pas prendre en compte les «*injuries inférées et dommages causés [...] tant par le sayssissement dudit vin que chanson et autrement*» (pièces 24, art. XXXIII et 32, art. XII) et justifiait la nécessité d'une évocation de l'affaire par le Conseil en rappelant que «*touttes matière d'injuries et de scandalles*» lui sont réservées (pièce 32, art. I).

en une grosse amende de dix mailles deux tiers au proffict de Sa Majesté et aux despens dudit procès»<sup>51</sup>.

Deux reçus de 28 florins aux noms de Jean Delneffe et Materne Bauldhuin (17 juin 1634), et de Jean et Gilles Staffe (27 mars 1637) certifient le paiement des dépens auxquels les jeunes hommes ont été condamnés<sup>52</sup>.

Walcourt<sup>53</sup>, place forte d'une enclave du Comté de Namur (Bailliage de Bouvigne) dans l'Entre-Sambre-et-Meuse liégeoise connaît entre 1578, année de sa reprise par Don Juan après son adhésion aux Etats généraux, et la campagne française de 1645, une période de paix, troublée le 29 août 1615 par un incendie spectaculaire - l'église, la halle et plus de cent maisons périssent dans les flammes - et une peste qui décime toute la région en 1636-1637. Située au confluent de l'Eau d'Yve et de l'Eau d'Heure, la ville atteint son apogée sous le règne d'Albert et d'Isabelle<sup>54</sup>. Son économie fondée depuis le XVe siècle sur l'industrie du fer supporte un déclin sensible au cours du XVIIe siècle, ses forges encore au nombre de quatre au début du siècle font progressivement place à une industrie alimentaire<sup>55</sup>.

Les agressions portées contre l'honneur, les biens et la personne de Thierry Scaillet, le mariage, les procès devant la Haute Cour et le Conseil provincial s'inscrivent dans ce cadre spatio-temporel. Les mots, les gestes auxquels ils ont donné lieu et, in fine, les traces que nous en possédons sont le fait d'hommes et de femmes qui ont vécu à ce moment là, à cet endroit là. Ils et elles en sont les produits mais aussi les acteurs et rien ne nous permet de croire ou de supposer que des événements semblables auraient pu avoir lieu ailleurs, en un autre temps. Les sources ne nous apprennent rien ou presque du quotidien des habitants de cette petite ville d'Entre-Sambre-et-Meuse et notre dossier n'en offre qu'un reflet déformé, passé au travers de procédures judiciaires, restes de débats contradictoires qui n'ont eu comme objectif que la défense d'intérêts particuliers. Vestige d'interrelations entre des hommes dont nous ne

<sup>51</sup> Pièce 61.

<sup>52</sup> Pièces 63 et 66.

<sup>53</sup> Voir LAHAYE, *Cartulaire de la Commune de Walcourt*, Namur, 1888; PHILIPPE, *Walcourt, son passé, sa collégiale*, dans *Le Guetteur Wallon*, t. XI, n° 140-141, 1935, p. 122-139; CAMBIER, F., *Walcourt*, Bruxelles, 1939; ROUSSEAU, F., *Walcourt, haut lieu de Wallonie*, dans *Le Guetteur Wallon*, t. XXIV, 1961, p. 33-45; HASQUIN, H., ss la dir. de, *Communes de Belgique, dictionnaire d'histoire et de géographie administrative*, t. II, Wallonie Bruxelles, Bruxelles, 1980, p. 1577 et 1578; GHENNE-DUBOIS, M.-J., *Walcourt*, 1987; DEREINE, G., *Quand, à Walcourt, tournaient les roues à eau*, Gembloux, 1990.

<sup>54</sup> Selon F. CAMBIER (*Op. cit.*, p. 37-40), la ville ne compte plus que 68 maisons et 25 bourgeois capables de payer le droit d'esturie en 1578. Cependant, plus de 100 maisons brûlent en 1615 et 480 habitants périssent de la peste entre 1636 et 1637. Relevant par ailleurs que Walcourt compte 662 habitants en 1801 (Cf. HASQUIN, *Op. cit.*, p. 1578), il est difficile d'évaluer précisément l'importance ou la taille de la ville au début du XVIIe siècle.

<sup>55</sup> DEREINE, *Op. cit.*, p. 136.



savons rien<sup>56</sup>, le dossier semble n'apporter rien de plus que les quelques noms et événements dont il a permis la reconstitution du récit à l'histoire de Walcourt. Et pourtant, là ne réside même pas ce qui retient mon intérêt.

Dès ma première rencontre avec le dossier, mon attention fut attirée par deux ensembles de données que j'ai constamment conservés à l'esprit lorsque j'ai reconstruit le récit des événements de manière à n'en éluder aucun détail.

Le premier rassemble tout ce qui concerne les agressions dont sont victimes Thierry Scaillet, sa famille et son gendre - c'est-à-dire, de manière résumée, les pasquilles ou chansons, le vol, la garde et la consommation du vin, le chahut de la nuit du grand feu et les attaques contre les biens du greffier après le 5 mai - ainsi que ce droit que réclame et dont se réclame la jeunesse de Walcourt. Le second regroupe les données qui ont trait à l'intervention du procureur général (puis du Conseil provincial), en ce compris le conflit de compétence qui l'oppose au mayeur de Walcourt, et les logiques qui semblent s'affronter au travers des plaidoiries des parties lors du procès.

A partir de chacun de ces ensembles, il m'est possible de proposer une lecture particulière du dossier, d'élaborer une problématique spécifique.

Dans le premier cas, une question se pose. Existe-t-il un droit, un ordre qui définisse, détermine les comportements, les relations entre les individus au sein du groupe que je choisis d'appeler ici la Communauté ? Si c'est le cas, quels sont ses agents, ses modalités d'action, sa juridiction et sa signification ?

Dans le second cas, le problème qui est posé rejoint celui de l'*acculturation*<sup>57</sup>. En effet, s'il existe un ordre communautaire relativement distinct de celui promu par le procureur général du Conseil provincial de Namur, sans doute relais et exécuteur plus ou moins fidèle des volontés du pouvoir central (à cette époque, la monarchie espagnole), le procès qui oppose cet agent de la centralisation aux jeunes hommes de Walcourt apparaît comme le produit et, dans le même temps, le révélateur des interactions entre deux «ordres» en compétition. Il reste à déterminer si ce procès s'inscrit à l'intérieur d'un conflit qui le dépasse et de quelle manière il informe des positions des adversaires ainsi désignés à Walcourt en 1629.

<sup>56</sup> A côté des confidentielles *Annales* du Cercle d'histoire de l'entité de Walcourt dont le dépouillement systématique reste à faire et de quelques articles retraçant l'histoire de l'Abbaye Notre-Dame du Jardinnet, les archives de la ville conservées aux Archives de l'Etat à Namur dans les fonds *Communes d'Ancien Régime* et *Echevinages* pourraient éclairer différemment cette question.

<sup>57</sup> Acculturation : processus qui se produit lorsque deux groupes de cultures différentes entrent en contact prolongé et se transforment culturellement. (Définition proposée par E. ROOSENS) Cette définition rejoint par certains aspects mais ne peut être confondue avec cette donnée par R. MUCHEMBLED, Cf. *Supra*, p. 76 dans le tome I

Dans le cadre de la recherche dont je rends compte ici, je poursuivrai principalement la première des deux lectures possibles présentées ci-dessus. Il est néanmoins évident que pour une compréhension la plus étendue possible des réalités historiques que le dossier nous laisse entrevoir, nous ne pouvons éviter quelques incursions – notamment lorsqu’il s’agira d’évaluer la nature et la portée des sources – dans le domaine du second ensemble d’informations.

Avant de mener une nouvelle enquête, il paraît intéressant de vérifier si les auteurs qui ont déjà traité du procès apportent des éléments de réponse à notre problématique. Trois articles ont évoqué le dossier.

F. Rousseau, dans *Légendes et coutumes du Pays de Namur*<sup>58</sup> présente le *droit de filletage* (ou de valtonage) comme une variante du droit domanial de formariage. « Celui-ci consistait en une redevance due au seigneur par le manant ou la femme qui se mariait en dehors de la seigneurie. [...] Dans une foule de localité où le formariage seigneurial avait été aboli, la Jeunesse en exigea un autre à son profit. Une jeune fille convolait-elle en justes noces avec un étranger, celui-ci était mis en demeure de payer un droit à la jeunesse sous peine de se voir appliquer des brimades souvent pénibles.<sup>59</sup> » Le folkloriste namurois illustre son propos de trois exemples dont le procès de 1629 duquel il tire le nom qu’il donne au droit ainsi défini.

J.-L. Moreau étudie, plus récemment, *Le charivari dans l’ancien diocèse de Namur*<sup>60</sup>. Après avoir dressé une explication générale de ce qu’il entend par « charivari »<sup>61</sup>, il le compare au droit de bienvenue. « On a dit que le charivari pouvait avoir lieu lors du mariage d’un étranger avec un membre de la communauté. Normalement, celle-ci perçoit une taxe en argent ou en nature, dite « droit de valtonage », « droit de filletage » ou « de bienvenue ». L’intrus qui ne s’exécute pas peut notamment être charivarisé.<sup>62</sup> » Partant d’un exemple de 1787, il déduit que le droit de bienvenue s’applique à tous les étrangers qui s’installent dans la communauté, le charivari n’étant qu’un pis-aller, un moyen de répression contre l’inobservance d’un droit de la communauté. Il emprunte ensuite à F. Rousseau le récit du procès qui met, selon lui, « un jeune homme de Somzée aux prises avec la communauté de Walcourt ». « Dans cet exemple, concède-t-il, il y a bien un chabut – mais s’agit-il exactement d’un charivari ? Il manque pour cela des

<sup>58</sup> Voir ROUSSEAU, F., *Légendes et coutumes du Pays de Namur*, Bruxelles, 1920 (réed. 1971) (Folklore et art populaire de Wallonie, vol. 2), p. 84-102.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>60</sup> Voir MOREAU, J.-L., *Les charivaris dans l’ancien diocèse de Namur, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, dans *Revue d’histoire religieuse du Brabant Wallon*, t. II, 1988, p. 199-212.

<sup>61</sup> « Un charivari est une manifestation d’une communauté (ou d’une partie de cette communauté – la plupart du temps la jeunesse) qui se rassemble, souvent à la tombée du jour, pour mener un chabut organisé [...]; chabut dirigé soit contre des veufs ou veuves qui se remarient, soit, dans certaines localités, contre n’importe quels nouveaux mariés, contre les ménages qui transgressent une norme conventionnelle ou légale de la communauté, enfin en général, contre tout individu qui a lésé la communauté. » *Ibid.*, p. 199.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 202.

*éléments aussi déterminants que la musique cacophonique.*<sup>63</sup> Il conclut que le droit de bienvenue n'a pas toujours été associé au charivari. La confusion entre les deux se serait produite vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. S'il reprend, enfin, la thèse de F. Rousseau faisant du droit de bienvenue une survivance du droit seigneurial de formariage, il s'attache à démontrer que les droits de la jeunesse s'appliquent non seulement à tous les étrangers qui s'installent dans la communauté, mais à *tous* les mariages.

W. et G. Mouvet – de Roubaix, dans leur article de 1992, se placent d'entrée de jeu dans la droite ligne des diverses affirmations de J.-L. Moreau. Le mariage fut parfois prétexte à des manifestations populaires; *«il s'agissait soit d'un tribut à payer lorsqu'un des époux était étranger à la communauté villageoise, c'est le droit de filletage ou de valtonage, parfois aussi dénommé droit de bienvenue, soit de signifier la désapprobation populaire à une union présentant un caractère insolite pour l'époque, c'est le charivari»*.<sup>64</sup> Ils précisent que l'histoire qu'ils se proposent de raconter ne relève pas du charivari même si à un moment elle revêt bien des aspects, mais concerne l'autre rite qui accompagne certains mariages : le droit de filletage.

En fait, bien qu'ils prennent un contact direct avec le dossier de procédure<sup>65</sup>, plutôt que de développer des hypothèses découlant d'une compréhension interne des archives, ils lisent ces dernières avec des lunettes empruntées à leurs prédécesseurs.

Après avoir longuement énoncé les faits, ils s'essaient à l'interprétation. *«Ne peut-on y voir simplement l'expression d'une communauté qui reçoit compensation pour la perte par le mariage d'un de ses membres ou qui marque l'admission d'un nouveau membre en lui imposant un écot à payer. Ne s'agit-il pas, plus simplement encore, d'une des nombreuses et diverses manifestations qui de tout temps et partout ont accompagné les mariages [...], celle-ci ne recevant une mention particulière que parce qu'un époux est «étranger»*.<sup>66</sup> Ils réaffirment, au moment de conclure : *«Le rapport existant entre «droit de filletage» (ou de bienvenue) et charivari a parfois fait l'objet d'une certaine confusion. À notre avis, il s'agit de choses différentes mais dont la première peut devenir, lors de certaines circonstances, la cause de la seconde.*<sup>67</sup>

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>64</sup> MOUVET-DE ROUBAIX, Gh., MOUVET, W., et. a., *Procès à propos d'un «droit de filletage» à Walcourt en 1629*, dans *Annales du Cercles d'histoire de l'entité de Walcourt*, 1992, p. 4.

<sup>65</sup> Ils semblent avoir étudié au moins partiellement le procès et le dossier de correspondance du procureur mais ignorer l'information judiciaire, la sentence inscrite au registre et les comptes-rendus repris au registre au rôle de la Haute Cour de Walcourt.

<sup>66</sup> MOUVET-DE ROUBAIX, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 18.

Nous pouvons rassembler les thèses présentées dans ces articles en six propositions :

1. Le «droit de filletage» existe;
2. Ce droit appartient au groupe des droits réclamés aux étrangers qui s'installent dans la communauté;
3. Ce droit s'applique plus spécifiquement - mais non exclusivement - aux mariages avec des étrangers;
4. Il existe lors de tous les mariages des manifestations populaires : soit la réclamation de ce droit, soit le charivari;
5. Ce droit et le charivari sont deux réalités distinctes;
6. Les événements qui ont donné lieu au procès de 1629 relèvent de ce droit et non du charivari.

Non seulement tout ceci ne nous apprend rien de la possible existence d'un ordre communautaire, mais aucune de ces propositions ne me satisfait.

D'abord, rien ne prouve qu'une réalité correspond à l'appellation «droit de filletage». Aucun des auteurs n'apporte à l'appui de leur certitude d'autres occurrences extérieures au dossier que nous connaissons. Les Mouvet admettent même que *«les références au «droit de filletage» sont fort peu fréquentes dans les archives scabinales et judiciaires des 17 et 18<sup>e</sup> siècles»*<sup>68</sup>. A tel point qu'ils n'en citent aucune. Plus loin, ils précisent : *«Les documents officiels que nous avons consultés ne comportent quant à eux aucune allusion à un tel droit»*<sup>69</sup>. De plus, il n'est question de ce droit dans le procès de 1629 que dans l'intendit de Thierry Scaillet et l'information qui lui répond<sup>70</sup>. Enfin, si les jeunes hommes se réclament bien d'un droit, d'un usage dans leurs plaidoiries<sup>71</sup>, ils n'emploient jamais l'appellation «droit de filletage» et pourraient fort bien tenter de justifier au moment même des faits et surtout a posteriori, une simple exaction en invoquant cette coutume. L'unique certitude à ce niveau est que les jeunes hommes de Walcourt réclament et se réclament en 1629 d'un droit que d'autres ont nommé «de filletage» et que le greffier puis le procureur général leur répond en invoquant l'édit de 1589 interdisant d'exiger des jeunes mariés des «platze de viandes»<sup>72</sup>.

Ensuite, un seul document du dossier, la lettre du premier mars 1629 par laquelle nous commençons, crée un lien entre l'origine de Ghislain Mouvet et la réclamation du droit. Il n'en sera plus jamais question dans la suite de l'affaire<sup>73</sup>. Selon les jeunes hommes, *«la coutume est telle que lors qu'il se fait*

<sup>68</sup> MOUVET-DE ROUBAIX, *Op. cit.*, p. 15.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>70</sup> Pièces 5, art. IX, XI et 6 (information).

<sup>71</sup> Pièces 7 et 46.

<sup>72</sup> Pièces 3, 32, art. XIII et XV et 56, art. XII.

<sup>73</sup> Voir *Infra* Tableau 9, première colonne.

*quelque mariaige, l'espeuze au sire des nopces doibt à la jeunesse du lieu quelque gratitude...<sup>74</sup>*». Dès lors, s'il est vraisemblable qu'il existe un lien entre la perception du droit et le mariage, rien ne permet de le relier avec certitude à l'origine du marié.

Enfin, J.-L. Moreau et les Mouvet ont beau affirmer que le «droit de filletage» et le charivari n'ont aucun rapport, ils n'apportent aucune explication à la saisie du vin, aux événements de la nuit du grand feu et aux agressions dont souffre le greffier après le 5 mai. Le raisonnement du premier semble d'ailleurs assez spécieux. Influencé par R. Pinon, il propose pour commencer une définition restrictive du charivari, puis, en fonction de cette définition et de la lecture tronquée de l'affaire que nous avons dénoncée ci-dessus, refuse d'intégrer les événements de Walcourt sous ce nom, et, pour terminer, tire la conclusion qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle le «droit de filletage» a existé indépendamment du charivari. Tout cela, à partir de ce seul cas ! Tous paraissent ennuyés lorsqu'il s'agit de donner une explication à la présence d'autres faits à côté de la perception du droit. Moreau ressent le besoin de préciser qu'ils ne sont pas suffisants pour constituer un charivari; les Mouvet les résument à des exactions en vue d'obtenir le paiement du droit et ne peuvent s'empêcher de rappeler que «*lors de certaines circonstances*» – pas celles qui nous occupent apparemment – le droit de filletage peut devenir la cause du charivari.

Il ne reste pas grand chose de tant de belles certitudes après un passage par une critique légère. Toutefois, une analyse serrée de tout ce que les pièces du dossier nous disent du droit réclamé par la jeunesse permet de poser quelques hypothèses<sup>75</sup>.

Lorsqu'ils écrivent au Bailli de Thy-le-Château, les jeunes gens ne se revendiquent pas seulement d'un droit mais font état de leur respect d'une sorte de procédure : «*Nous vous voullons informer du faict qui est telle que aucuns député de la jeunesse de Walcourt ont prins la peine d'aller à Somsée parler à Gislain Movet et demander par courtoysye la recognoissance que d'immémorable coustume est pratiquée en tous lieux*<sup>76</sup>». Avant le mariage, ils avaient déjà réclamé leur dû<sup>77</sup> et la saisie du vin ne vient qu'après un nouveau refus. Les sources parlent d'ailleurs toutes de saisie et non de vol; saisie qui s'est faite de plein jour, publiquement, solennellement, comme aussi la garde du tonneau trois jours durant dans la halle de la ville, un espace public. Pendant ce temps, ils présentent le vin comme un gage et propose à son propriétaire de venir en reprendre possession contre le paiement de son dû. Le gage est consommé au terme de la période annoncée dans la proposition d'échange<sup>78</sup>.

<sup>74</sup> Pièce 46.

<sup>75</sup> Voir *Infra* Tableau 9.

<sup>76</sup> Pièce 2.

<sup>77</sup> Le compte-rendu de la séance de la Haute Cour du 5 avril 1629 précise : «*...nonobstant plusieurs semonce luy faictes avant espouzer et après avoir espouzé secrètement ...*» Pièce 7.

<sup>78</sup> Pièce 46.

La motivation du refus de Ghislain Mouvet pose question car, contrairement aux écrits de son beau-père qui met en cause l'existence du droit, il rejette l'exigence de la jeunesse en répondant qu'il ne s'est pas marié à Walcourt et que les jeunes hommes lui «*avoit fait tant d'honneur que de mériter quelque chose*»<sup>79</sup>. Donc, si le mariage avait eu lieu à Walcourt et que les jeunes gens n'avaient pas atteint son honneur, aurait-il payé le droit sans autre forme de procès ?

Enfin, quant à la nature du droit, il s'agit de vin (de groz), un litre ou un «*traict*» par personne<sup>80</sup>. Dans les comptes-rendus des interrogatoires de l'information judiciaire, Nicolas Galliot parle d'argent et dans leurs deux plaidoiries, les jeunes hommes évoquent plus vaguement «*reconnaître d'une libéralité*» et «*quelque gratitude ou reconnaissance pour rasfreschissement*»<sup>81</sup>.

Mais que s'agit-il donc de reconnaître ?

De l'existence d'un ordre communautaire, nous ne savons rien. Le dossier, à lui seul, ne nous en apprendra pas plus. Il existe pourtant un moyen de vérifier s'il peut nous en dire davantage : une confrontation des informations que nous en avons extraites avec ce qu'en raconte la littérature.

Nous n'avons pas trouvé d'étude spécifique aux droits de la jeunesse, par contre, les articles et ouvrages qui traitent des institutions de jeunesse et du charivari en parlent abondamment. Pour le premier ensemble, nous nous référerons à deux articles présentés dans la récente *Histoire des jeunes en Occident*<sup>82</sup> et à ceux plus anciens de Nathalie Zemon Davis et Carlo Ginzburg<sup>83</sup>.

L'histoire de l'histoire du charivari se révèle, pour sa part, beaucoup plus complexe. Les premiers textes qui évoquent le sujet d'un point de vue historique (et non plus exclusivement doctrinaire ou répressif) datent du XVII<sup>e</sup> siècle. Citons, entre autres, le *Glossarium* de Du Cange et le *Traité des superstitions* de J.-B. Thiers<sup>84</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle certains dictionnaires tels celui de P.-J. Brillouin<sup>85</sup> ou l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert<sup>86</sup> lui consacrent un article. Au siècle suivant, à l'exception de G. Peignot qui s'en sert comme prétexte

<sup>79</sup> Pièce 5, art. XII.

<sup>80</sup> Pièces 3 (*traict de vin*), 5, art. IX (*chacun un litz de groz*), XII (*traictz de vin*).

<sup>81</sup> Pièces 7 et 46.

<sup>82</sup> LEVI, G. et SCHMITT, J.-Cl., *Histoire des jeunes en Occident*, t. I, *De l'antiquité à l'époque moderne*, t. II, *L'époque contemporaine*, Paris 1996. Articles de N. SCHINDLER, *Les gardiens du désordre. Rites culturels de la jeunesse à l'aube des Temps modernes*, dans t. I, p. 277-329 et de D. FABRE, «*Faire la Jeunesse*» au village, dans t. II, p. 51-83.

<sup>83</sup> DAVIS, N. Z., *The reasons of Misrule : youth groups and charivaris in sixteenth-century France*, dans *Past and Present*, t. L., 1971, p. 41-75 et GINZBURG, C., *Charivari, associations juvéniles, chasse sauvage*, dans LE GOFF, J. et SCHMITT, J.-Cl., ss la dir de, *Le charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'École des Hautes études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris-La Haye-New York, 1982 (Civilisation et Société, t. LXVII), p. 131-140.

<sup>84</sup> Charles Du Fresnes, seigneur DU CANGE (1610-1688), *Glossarium*, t. II, p. 303; J.-B. THIERS, *Traité des superstitions*, Paris, 1697, t. IV, l. X, ch. IV, p. 520-521.

<sup>85</sup> *Dictionnaire des arrêts ou jurisprudence universelle des Parlements de France et autres tribunaux, contenant les matières bénéficiales, civiles et criminelles; les maximes du droit ecclésiastique, du droit romain, du droit public, des coutumes, ordonnances, édits et déclarations*, t. II, Paris, 1727.

<sup>86</sup> Cité par LEVI-STRAUSS, Cl., *Mythologiques*, t. I, *Le Cru et le Cuit*, Paris, 1964, p. 292.

pour écrire un pamphlet politique<sup>87</sup>, ce sont les folkloristes qui s'emparent du charivari<sup>88</sup>. Ils ne lâcheront la veine que bien après la seconde guerre mondiale<sup>89</sup>. Thompson écrit d'eux qu'ils «s'intéressaient à la forme et à l'origine plutôt qu'à la fonction, ce qui limite sérieusement la valeur de leurs analyses»<sup>90</sup>. Dans l'entre-deux-guerres, Van Gennep, par ses descriptions exhaustives et nuancées, et P. Fortier Beaulieu avec une tentative d'interprétation sociologique et magico-religieuse tirent leur épingle du jeu<sup>91</sup>.

D'une certaine manière, c'est un anthropologue, Lévi-Strauss qui réveille l'intérêt de la communauté scientifique, dont les historiens, pour le charivari. En 1971 Nathalie Zemon Davis reprend sa thèse, l'année suivante, E.-P. Thompson, par son article publié dans les *Annales*, la conteste<sup>92</sup>. Le débat stimule la recherche et les articles se multiplient<sup>93</sup>. En 1977, J. Le Goff et J.-Cl. Schmitt dirigent une table ronde organisée à Paris par L'Ecole des Hautes études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique à Paris<sup>94</sup>. Occasion de confrontation entre les points de vue d'historiens, d'anthropologues, de sociologues et de psychanalystes, elle semble épuiser le sujet.

En 1984, la *Revue d'Ethnographie méridionale* consacre un numéro spécial au sujet, l'année suivante, H. Rey-Flaud pousse à l'extrême une interprétation teintée d'anthropologie et de psychanalyse du «rituel»<sup>95</sup>.

En Belgique, les folkloristes ont gardé plus longtemps encore le monopole les recherches sur le charivari<sup>96</sup>. A part les débordements de R. Muchembled<sup>97</sup>, de

<sup>87</sup> PEIGNOT, G., *Histoire morale, civique, politique et littéraire du charivari depuis son origine vers le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1833.

<sup>88</sup> Voir la *Revue des traditions populaires* : CHESNAYE, J (de la), *Coutumes de mariage, XVIII<sup>e</sup>, Le charivari en Vendée*, t. XXI, 1906, p. 181-183, FERTIAULT, F., *La charidane en Saintonge*, t. VI, 1891; SEBILLOT, P., *Charivari aux mariages en Bretagne*, t. III, 1888, p. 457 et *Le chariotage des maris battus en Haute-Bretagne*, t. XVII, 1902, p. 469 ainsi que BRUNET, DESAIVRE, LACUVE, LALOU, LAUNAY, RAYNAUD, voir la bibliographie proposée en fin du mémoire.

<sup>89</sup> Surtout dans les années '30 et '50. Voir la bibliographie proposée en fin de mémoire.

<sup>90</sup> THOMPSON, E.-P., «*Rough Music* : le charivari anglais, dans *Annales ESC*, t. XXVII, 1972, p. 292.

<sup>91</sup> VAN GENNEP, A., *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, t. I, vol. I, 1943, p. 196 et ss, t. I, vol. 2, 1946, p. 583-648 et t. III, 1937, p. 297-321 et FORTIER BEAULIEU, P., *Le Charivari dans le Roman de Fauvel*, dans *Revue de folklore français*, 1940.

<sup>92</sup> DAVIS, N. Z., *Op. cit.* et THOMPSON, E.-P., *Op. cit.*.

<sup>93</sup> Voir BONNAIN-MOERDYK, R. et MOERDYK, D., *A propos du charivari : discours bourgeois et coutumes populaires*, dans *Annales ESC*, t. XXXII, 1977, p. 381-398; GAUVARD, Cl. et GOKALP, A., *Les conduites de bruit et leur signification à la fin du Moyen Age : le charivari*, dans *Annales ESC*, t. XXIX, 1974, p. 693-704; LE MARGOLIN, J.-C., *Charivari et mariages ridicules au temps de la Renaissance*, dans *les fêtes de la Renaissance*, Paris (CNRS), 1975, t. III, p. 579-601; ...

<sup>94</sup> LE GOFF, J. et SCHMITT, J.-Cl., *Op. cit.*. C. MARCEL-DUBOIS publie le catalogue de l'exposition qui a lieu en même temps.

<sup>95</sup> REY-FLAUD, H., *Le charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, 1985.

<sup>96</sup> *Le guetteur Wallon*, 1929, p. 126-128, 1934-35, p. 178, 1954, p. 445, 1975, p. 113-128; *Le Folklore Brabançon*, POODT, Th., *Mahomets et charivaris*, t. XXIX, 1926, p. 189-194 et VANDEREUSE, J., *Une ancienne coutume judiciaire. La promenade infamante sur un âne*, t. XXIX, 1926, p. 169-180.

<sup>97</sup> MUCHEMBLE, R., *Des conduites de bruit au spectacle des processions. Mutations mentales et déclin des fêtes populaires dans le Nord de la France (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 229-236.

deux études du linguiste R. Pinon<sup>98</sup> et l'article déjà cité de J.-L. Moreau, aucune étude approfondie n'a vu le jour en langue française. Du côté néerlandophone, M. Jacobs dépose un mémoire sur la réalité flamande du charivari en 1985 puis décline sur tous les tons jusqu'en 1988<sup>99</sup>. En 1992, W. L. Braekman reprend le sujet<sup>100</sup>. Signalons aussi *Charivari in de Nederlanden* paru en 1989 sous la direction de G. Rooijakkers<sup>101</sup>.

Enfin, il n'est pas concevable de dissocier l'intérêt qu'ont porté les historiens au charivari de celui qu'a suscité la culture populaire - voir les ouvrages de R. Muchembled, P. Burke ou S. Kaplan<sup>102</sup> - et les fêtes de l'époque moderne - J. Heers et Y.-M. Bercé<sup>103</sup>.

Le moment est venu de s'engager sur les chemins de la découverte. Conservant à l'esprit toutes les informations extraites des archives, je tâcherai de porter un regard attentif aux nombreux textes qui sont à notre disposition en me gardant de m'y égarer. Quatre thématiques ou questions seront successivement explorées sans perdre de vue cet objectif : l'ordre communautaire.

Une connaissance accrue des agents, des formes, du domaine (ou juridiction) puis des problèmes de signification de la vie de la communauté permettra d'évaluer si un ordre la traverse et, si c'est le cas, de le circonscrire.

<sup>98</sup> PINON, R., *Les noms du charivari en Wallonie et accessoirement en Picardie*, dans *Annales du cercle royal d'histoire et d'archéologie d'Ath et de la région et musées Athois*, t. XLIX, 1983, p. 365-417 et *Qu'est-ce qu'un charivari ? Essai en vue d'une définition opératoire*, dans SCHWARTZ, O., *Kontakte und Grenzen, Probleme des Volks, Kultur und Sozialforschung, Festschrift für Gerhard Heilfurth zum 60. Geburtstag*, Göttingen, 1969, p. 393-405.

<sup>99</sup> J'ai relevé cinq articles datant de cette période. Voir bibliographie.

<sup>100</sup> BRAEKMAN, W. L., *Spel en knel in vroege tijd : verkenningen van charivari, exorcisme, toverij, spot en spel in Vlaanderen*, Gent, 1992.

<sup>101</sup> ROOIJAKKERS, G., ss la dir. de, *Charivari in de Nederlanden : rituale sancties op deviant gedrag*, Amsterdam, 1989 (Volkskundig bulletin : ... t. XV-3).

<sup>102</sup> R. MUCHEMBLE, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV-XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Essai, Paris, 1978; P. BURKE, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, 1978; S. KAPLAN, *Understanding Popular Culture. Europe from the Middle Age to the Nineteenth Century*, Berlin, 1984.

<sup>103</sup> HEERS, J., *Les métiers et les fêtes « médiévales » en France du Nord et en Angleterre*, dans *Revue du Nord*, t. LV, 1973, p. 193-206 et BERCÉ, Y.-M., *Fête et révolte Des mentalités populaires du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1976.



## LES ACTEURS : LES JEUNES CÉLIBATAIRES ET LA COMMUNAUTÉ

«*La jeunesse de Walcourt*» écrit le 5 février 1629 au bailli de Thy-le-Château; deux jours auparavant, Jean Petty et Jean Staffe, «*députés de la jeunesse*» ont réclamé le droit qui leur revient à Ghislain Mouvet; lorsqu'ils parlent aux enquêteurs des agressions dont a souffert Scaillet, les témoins accusent les «jeunes fils», les «jeunes gens», les «jeunes hommes». Pourtant ce seront bien neuf individus clairement identifiés qui comparaitront devant le Conseil provincial et ce sont six d'entre eux que le tribunal condamnera, «*chacun en une grosse amende*».

«*La jeunesse de Walcourt*», c'est sous ce nom qu'à Somzée ou dans leur ville, devant la Haute Cour et dans la rue, qu'ils se reconnaissent et qu'ils sont reconnus.

Partout en Europe, en France depuis le XII<sup>e</sup> siècle, en Allemagne depuis le Moyen âge et jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle et de manière un peu moins institutionnalisée en Angleterre, les jeunes gens forment un groupe particulier, reconnu par les magistrats municipaux, sanctionné par l'ancienneté d'usage ou même, parfois, par des statuts écrits<sup>104</sup>.

De nombreux auteurs remarquent que le groupe des jeunes et particulièrement impliqué dans les manifestations de charivari et les perceptions de droits aux dépens des nouveaux mariés<sup>105</sup>. Mais qui sont-ils ? Ou plutôt, que signifie pour un jeune homme d'appartenir à ce groupe ? Et ce groupe, développe-t-il une culture qui lui soit propre ? Quels rapports entretient-il avec le reste de la Communauté ?

1. Selon N. Schindler, pendant la période moderne, il existe une nette conscience de la jeunesse comme phase de vie indépendante conçue comme phase de transition ou «rite de passage», c'est-à-dire un temps d'accoutumance progressive à l'univers adulte dont les limites ne reposent pas uniquement sur une structure de classe d'âge<sup>106</sup>. «*Le début demeure relativement flou, tandis que sa fin paraît marquée, à première vue, par le mariage; mais, un examen plus attentif montre que ce dernier reste soumis avant tout à l'impérieuse logique sociale de subsistance*»<sup>107</sup>.

Entre le moment où il est reçu - à prix d'argent - parmi les jeunes gens émancipés et le jour, plutôt la nuit, où la jeunesse, par toutes sortes de farces,

<sup>104</sup> BERCE, Y.-M., *Fête et révolte Des mentalités populaires du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1976, p. 16. Pour le monde germanique, voir G. DUMEZIL, *Mythes et dieux des germains*, Paris, 1939, p. 89 et REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 41; pour l'Angleterre, THOMPSON, *Op. cit.*, p. 295.

<sup>105</sup> DAVIS, *Op. cit.*, *passim*; GAUVARD et GOKALP, *Op. cit.*, p. 700; MARGOLIN, *Op. cit.*, p. 599; VAN GENNEP, *Op. cit.*, vol. 2, p. 614.

<sup>106</sup> «Classe d'âge» : «une catégorie d'individus regroupés selon le critère d'âge, en entités dotées d'une personnalité morale, politique ou militaire, selon la société considérée.» GAUVARD et GOKALP, *Op. cit.*, p. 700.

<sup>107</sup> SCHINDLER, N., *Les gardiens du désordre. Rites culturels de la jeunesse à l'aube des Temps modernes*, dans LEVI et SCHMITT, *Op. cit.*, t. I, Paris, 1996, p. 284.

l'aide à «enterrer sa vie de garçon» - lorsqu'il quitte le rang pour se marier<sup>108</sup> -, le jeune homme explore les marges et les limites du monde des adultes, de la société dans laquelle il va «se caser»<sup>109</sup>, il fait l'expérience des normes. A la fois acquisition ludique et relativisation des conceptions dominantes, les activités, quelquefois agressives, de la jeunesse participent de mécanismes d'apprentissage collectif relevant d'un va et vient entre observation et transgression autorisée des règles<sup>110</sup>.

Les fils de famille comme les jeunes pauvres fournissent les rangs du groupe de la jeunesse; ses meneurs sont, cependant, la plupart choisis parmi les notables<sup>111</sup>. «*Il leur faut, en effet, avoir un poids suffisant pour mobiliser leurs troupes, des protections indispensables en cas d'excès pour répondre en justice et des moyens financiers qui leur permettent d'engager des frais*»<sup>112</sup>.» A Walcourt, la plupart des jeunes hommes dont nous connaissons le nom sont fils de notables et sont eux-mêmes de futurs notables : le père de Pierre Fourmanoy est et celui de Jean Petty était échevin, le second a pris la place de son père; celui de Jean et Jacques Delneffe est mayor, Jacques le sera dans les années 1680; Materne Bauldhuin est le fils 'du' boucher et sera mayor en 1645<sup>113</sup>.

Cette appartenance aux couches sociales les plus favorisées de la ville garantit une intégration solide et cohérente du groupe des jeunes dans la communauté.

2. Le groupe des jeunes n'existe pas par le fait du hasard ou de la simple juxtaposition d'individus. Le groupe se crée, rassemble des hommes qui se ressemblent et développent une action collective; la communauté lui confère ou il s'arroge certaines fonctions qui lui donnent une certaine emprise sur le devenir commun.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 307; VAN GENNEP, *Op. cit.*, vol. 1, p. 199 et 201. Cette période s'avère relativement longue : aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, pour des raisons économiques, l'âge au mariage tend à reculer de plus en plus dans les couches inférieures de la société. MARGOLIN, *Op. cit.*, p. 599 et SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 283.

<sup>109</sup> FABRE, D., «*Faire la Jeunesse*» au village, dans LEVI et SCHMITT, *Op. cit.*, t. II, Paris, 1996, p. 75.

<sup>110</sup> SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 280. P. BOURDIEU, dans *Esquisse d'une théorie de la pratique*, définit «l'apprentissage social» comme «l'apprentissage par simple familiarisation dans lequel l'apprenti acquiert insensiblement et inconsciemment les principes de «l'art» et de l'art de vivre, y compris ceux qui ne sont pas connus du producteur des pratiques ou des œuvres imitées», Genève, 1972, p. 191.

<sup>111</sup> BERCE, *Op. cit.*, p. 18 et CASTAN, N., *Contentieux social et utilisation variable du charivari à la fin de l'Ancien Régime en Languedoc*, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 198.

<sup>112</sup> CASTAN, *Op. cit.*, p. 199.

<sup>113</sup> P. Fourmanoy, voir pièce 24, art. XXIV et XXV; pour Jean Petty, voir L. LAHAYE, *Cartulaire de la Commune de Walcourt*, Namur, 1888, p. 143, Robert Petty, échevin en 1616, lui-même échevin en 1629 selon la pièce 24, art. XXIV et XXVII; Thierry Delneffe, mayor selon les pièces du procès et LAHAYE, *Op. cit.*, p. 143 (1616) et 148 (1621); Jacques Delneffe, mayor selon LAHAYE, *Op. cit.*, p. 200 (1683), 202 (1684) et 226 (1687); Materne Bauldhuin, mayor selon LAHAYE, *Op. cit.*, p. LXVI (1645) et fils du boucher selon l'intendit de mars 1629 (pièce 5, art. XXX) et le témoignage de Th. Pilliard (pièce 6).

Les jeunes hommes se retrouvent régulièrement le soir sur la place publique ou dans les tavernes par petits groupes structurés autour de la parenté, du voisinage ou de l'amitié. Leur intérêt tourne avant tout autour des filles, inaccessibles dans l'immédiat, mais sujet de l'attention de tous, de toutes les surveillances. Conformément aux pratiques endogamiques des petites communautés, les garçons remplissent leur devoir de gardien de la morale et de l'honneur pour les filles à marier de leur village. Sans doute s'assurent-ils, dans le même mouvement, que d'autres, étrangers, pensons à Ghislain Mouvet, ou veufs ne s'approchent de trop près de leurs «protégées»<sup>114</sup>.

Lorsqu'elle prend en charge le déroulement de l'année folklorique, organise le Carnaval, la jeunesse imite voire parodie par ses tribunaux comiques l'organisation des pouvoirs publics quand, par ses facéties, elle n'érige pas en chaos l'espace commun, l'espace de la communauté. Paradoxalement, ces occasions de défolement et d'exubérance, mises en scène de «l'ordre inversé», illustrent une coïncidence profonde, une forme d'harmonie entre les fonctions d'ordre et de surveillance décrites ci-dessus et leur persiflage. En effet, ceux qui se moquent si ouvertement de l'ordre établi ne sont pas des marginaux; ils se retrouvent, quelques années plus tard sous les manteaux d'échevin ou de mayer<sup>115</sup>.

Les jeunes hommes exercent, dans le cadre de fonctions plus étendues de justice et de police des mœurs, non seulement auprès de leurs compagnons, filles ou garçons, mais aussi des adultes, une surveillance de la morale conjugale ou sexuelle. En ville ou au sein de la communauté, la vie se déroule sous l'inquisition permanente du regard d'autrui; peu de travers peuvent passer inaperçus et échapper à la censure<sup>116</sup>. La jeunesse révèle les scandales cachés de tous. La rumeur qui, le jour, coure de bouche à oreille éclate dans la nuit<sup>117</sup>. Si le perturbateur persiste, la jeunesse, bras exécutif de la communauté, organise les punitions collectives.

Chargés de la surveillance, de l'organisation des temps du désordre et de la police des mœurs, les garçons célibataires doivent rester en deçà de la criminalité. Car, même si, lorsqu'ils passent les bornes, leurs protecteurs s'arrangent pour qu'il soit difficile à la justice de réagir de manière adéquate, ils prennent le risque de briser le consensus qui sous-tend une certaine tolérance à leurs exactions<sup>118</sup>.

<sup>114</sup> SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 285-287; GAUVARD et GOKALP, *Op. cit.*, p. 701.

<sup>115</sup> SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 287, 288, 291, 301, 302; FABRE, *Op. cit.*, p. 73; GINZBURG, *Op. cit.*, p. 136; VAN GENNEP, *Op. cit.*, vol. 1, p. 205.

<sup>116</sup> GONTHIER, N., *Cris de haine et rites d'unité. La violence dans les villes, XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, Bripols, 1992 (Violence et société), p. 108 et 134.

<sup>117</sup> CASTAN, *Op. cit.*, p. 199; THOMPSON, *Op. cit.*, p. 290.

<sup>118</sup> FABRE, *Op. cit.*, p. 74; GONTHIER, *Op. cit.*, p. 47; SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 296.

3. Ce que nous choisissons d'appeler ici *Communauté*, c'est le groupe d'appartenance à l'intérieur duquel les individus développent leurs relations concrètes, quotidiennes, intéressant de multiples aspects, de nombreux temps de leur vie personnelle, affective ou professionnelle, en un mot, leur vie sociale. Pour J. Heers, ces groupes naissent spontanément et s'organisent lentement, sans éprouver la nécessité de fixer des règles par écrit; «ils reposent, en bien des pays, sur des traditions ancestrales et un droit coutumier, transmis oralement de génération en génération, connu de tous»<sup>119</sup>.

Si les Jeunes hommes, membres de la communauté et, par ailleurs, représentants spontanés ou *naturels*<sup>120</sup> de la conscience publique, se chargent de sanctionner les manquements à ces traditions ancestrales, à la place des adultes, ils ne peuvent le faire sans leur complaisance plus ou moins tacite<sup>121</sup>.

Comme à Walcourt où plus d'une centaine de personnes ont assisté au vol spectaculaire du vin, les agressions de la jeunesse concernent toute la population. Les jeunes, parce qu'ils sont organisés, sont les seuls à assumer le rôle de porte-parole bruyant de la collectivité dans son ensemble. D'une certaine manière, leurs turbulences témoignent de l'unité et de la cohésion de la communauté<sup>122</sup>.

La communauté n'est pas une pour autant. Les clans, «nés le plus souvent de voisinages, d'alliances accidentelles, résultat d'une lente maturation»<sup>123</sup> la composent et s'opposent en son sein. Et c'est à l'occasion des fêtes, tel le banquet des noces de la fille du greffier de Walcourt - auquel ne sont invités ni le maire, ni les jeunes hommes de la ville - que le groupe s'affirme face aux autres; elles sont alors des manifestations de puissance politique ou économique, de prestige social. Les individus soulignent leurs réussites ou leurs ambitions<sup>124</sup>.

Les actions agressives de la jeunesse s'inscrivent certainement en partie dans le cadre de ces divisions. Cependant, une sanction ne réussit que si elle fonctionne; c'est-à-dire, si le perturbateur est suffisamment *de* la communauté pour être vulnérable au mépris, pour souffrir de la vindicte populaire, s'il appartient à la même *Communauté*<sup>125</sup>.

<sup>119</sup> HEERS, J., *Le clan familial au Moyen Âge. Etude sur les Structures politiques et sociales des milieux urbains*, Paris, 1974, p. 15. Voir aussi du même, *Les métiers et les fêtes*..., *Op. cit.*, p. 196 et MARGOLIN, *Op. cit.*, p. 580.

<sup>120</sup> C'est-à-dire non institutionnalisés.

<sup>121</sup> Voire, selon R. BONNAIN-MOERDYK et D. MOERDYK, l'approbation, le soutien et la participation des autres membres de la communauté. *Op. cit.*, p. 385. BERCE, *Op. cit.*, p. 41; MARGOLIN, *Op. cit.*, p. 582; SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 299 et 308.

<sup>122</sup> BERCE, *Op. cit.*, p. 52; GAUVARD et GOKALP, *Op. cit.*, p. 704; LEPROUX, M., *Du berceau à la tombe*, Paris, 1959, p. 222 (Contribution au folklore charentais : Angoumois, Aurris, Saintonge).

<sup>123</sup> HEERS, *Le Clan familial*..., *Op. cit.*, p. 90.

<sup>124</sup> HEERS, *Les métiers et les fêtes*..., *Op. cit.*, p. 196-197.

<sup>125</sup> BONNAIN-MOERDYK et MOERDYK, *Op. cit.*, p. 385; MARGOLIN, *Op. cit.*, p. 598; THOMPSON, *Op. cit.*, p. 291.

Les jeunes hommes restent un facteur permanent de désordre et d'insécurité. Même intégrés voire protégés par les adultes, ils forment un groupe marqué par une double instabilité : instabilité de statut et instabilité des normes régissant les relations sexuelles de ses membres<sup>126</sup>. Leur célibat les désigne et les définit.

En effet, au moment même où ils se posent comme le bras armé de la communauté, ils usent de façons - désordonnées, insultantes, ordurières et brutales - qui les mettent à part et peuvent entraîner la censure. Le choix des adultes de ne pas se mêler outre mesure de leurs affaires et, par cette attitude, d'en même temps leur ouvrir un espace de liberté et se décharger des problèmes d'intégration de ces mêmes jeunes, avec leurs implications sexuelles et familiales révèle une volonté de reconnaître une culture juvénile spécifique<sup>127</sup>.

Leurs manifestations expriment peut-être aussi leur difficulté d'intégration, d'insertion dans cette société des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, cloisonnée et hiérarchisée, leur réaction contre un ordre établi qui peine à leur laisser une place<sup>128</sup>. Néanmoins, elles ne remettent pas en question l'organisation sociale, politique ou religieuse de la communauté<sup>129</sup>.

Revenant à N. Schindler qui présente le temps de la jeunesse comme une phase d'accoutumance progressive à l'univers adulte, nous le suivons encore lorsqu'il écrit que dans l'ordre symbolique, les actions des jeunes hommes marquent «*la confrontation permanente entre les adultes, définisseurs et gardiens des limites, et leurs héritiers, qui doivent dépasser ces frontières au nom du nécessaire renouvellement des générations, afin de les modifier et de les repousser au-delà... La jeunesse n'est pas seulement le garant «organique» de l'évolution sociale, mais aussi un «collectif» qui, libéré des tâches matérielles du monde des adultes, peut représenter par ses actions l'ensemble du village.*»<sup>130</sup>

La jeunesse apparaît comme détentrice des rites de la cohésion communautaire et comme l'actrice principale de sa burlesque et violente dissolution. Mais cette dernière est à la fois une assise du contrôle social et une expérience indispensable pour se construire dans son être d'adulte achevé et de membre à part entière de la *Communauté*<sup>131</sup>.

Reconnaitrions-nous derrière «*la jeunesse de Walcourt*» quelques traits de ces gardiens de l'ordre et du désordre ?

<sup>126</sup> KARNOOUIH, Cl., *Le charivari ou l'hypothèse de la monogamie*, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 39.

<sup>127</sup> FABRE, *Op. cit.*, p. 76; SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 310-311.

<sup>128</sup> BERCE, *Op. cit.*, p. 11 et 16; GAUVARD et GOKALP, *Op. cit.*, p. 704; MARGOLIN, *Op. cit.*, p. 585.

<sup>129</sup> GONTHIER, *Op. cit.*, p. 53; MARGOLIN, *Op. cit.*, p. 598.

<sup>130</sup> SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 302.

<sup>131</sup> FABRE, *Op. cit.*, p. 78.

## LES FORMES : LE BRUIT, LA DÉRISION, LA VIOLENCE, ... UN RITUEL

Les pièces du procès nous parlent de «*foulles*», de cris et insolences, d'excès, d'injures et de scandales<sup>132</sup>. La sentence du conseil provincial condamne les jeunes hommes pour «*insolences et escrits*»<sup>133</sup>. Que recouvrent ces mots ? Concrètement, que s'est-il passé à Walcourt principalement, entre autres, lors de la saisie du vin et des nuits du sept au huit février et du six au sept mai 1629 ?

Les jeunes hommes avertissent Ghislain Mouvet, bien avant la cérémonie du mariage et de nouveau le jour suivant celle-ci, qu'il doit à chacun d'eux un trait de vin. Celui-ci ayant refusé de s'exécuter, ils saisissent le tonneau de vin de telle manière que la foule accourt, que toute la ville en soit avertie. Ils le gardent en armes jours et nuits; par dérision dira Scaillet<sup>134</sup>. Le dimanche, leurs nouvelles tentatives d'échanger le tonneau contre leur droit ayant échoué, ils boivent le vin lors d'un banquet qui réunit de nombreux habitants de la cité. C'est le soir du Grand Feu.

Des événements qui animent la nuit, nous savons peu de choses. Deux éléments ressortent : le bruit et la dérision. Le bruit des cris, des coups «*mousquettes*», du tambour et des chants. Catherine Dechamps, un des témoins, parle de «*grand bruit et tintamarre*»<sup>135</sup>. Les jeunes hommes ont composé une chanson «*en forme de pasquille*», l'ont chantée et ont dansé jusqu tard dans la nuit sous les fenêtres de Scaillet. Ils se moquent de lui<sup>136</sup>.

Dans les mois qui suivent et particulièrement la nuit du six au sept mai, c'est la violence contre le greffier qui prédomine. Violence du feu que l'on boute à sa maison, sa grange, son étable, sa moisson, violence contre son jardin que l'on saccage avant de semer les plantes arrachées dans les rues de la ville, contre ses récoltes : son foin jeté par deux fois dans l'eau, ses fruits que l'on menace de faire tomber, ses arbres que l'on menace de briser<sup>137</sup>.

Scaillet écrira que le mayeur «*leur permetts thirer mousquette de nuit, jecter parmy la ville feu artificielle, boire sur les rues et y commeetre plusieurs insolences*» et «*que tout le peuple crie quy il n'y at poincts d'ordre ny justice audit Walcourt*»<sup>138</sup>.

<sup>132</sup> «*foulles*» pièces 3; 24 - art I, V, XXXVIII; 56 - art XVI; *insolences* 5 - art XVIII, XXVIII; 24 - art. XXXVIII; 32 - art XXVIII; 56 - art XVI; *excès* 24 - art I; *injure et scandale* 32 - art I et IX; Voir annexe 2 Tableau colonne 2.

<sup>133</sup> Pièce 61.

<sup>134</sup> Pièce 3.

<sup>135</sup> Pièce 6.

<sup>136</sup> Voir annexe 2 colonne 2. Pièces 3; 5 - art XV, XVIII, XXVIII; 32 art VII, IX.

<sup>137</sup> Voir Tableau 9 p. 395. Pièces 24 - art XL, 32 - art XVII - XXII.

<sup>138</sup> Pièce 32 - art XXVIII, XXIX.

Voici décrits, résumés, les faits que laissent transparaître les pièces du procès. Il y en eut peut-être beaucoup d'autres, le greffier et les autres acteurs du procès n'ont pas jugé utile de les mentionner. Il y a ceux qui sont de l'ordre du normal, de l'évidence, du quotidien, qui ne se remarquent pas, ceux qui révèlent les travers de la communauté avec lesquels tout le monde s'accommode mais qu'il n'est pas bon de signaler à la juridiction supérieure, enfin, ceux qui n'entrent pas dans les catégories du droit, pour lesquels on n'incrimine pas.

Ces faits, nous les appelons les *formes*, formes d'un *droit folklorique pénal*, comme l'appelle Yves-Marie Bercé<sup>139</sup>, d'un *ordre communautaire* dont ils sont le signe. Il sera montré ici en quoi les événements de Walcourt participent de cet ordre, de cette culture populaire qui caractérise les sociétés occidentales aux Temps modernes; puis, quelle est la place du droit que réclame et dont se réclame la jeunesse de Walcourt à l'intérieur de cet ordre.

1. Pour Yves-Marie Bercé, le droit folklorique pénal rassemble un arsenal de sanctions de différents degrés dont la jeunesse use contre ceux qui contreviennent aux «lois» non écrites du groupe. Les travers auxquels je souhaite échapper mais auxquels beaucoup succombent par souci de simplification ou par extrapolations ou inductions rapides consistent en l'association d'une forme de sanction à une infraction déterminée. En fait, nous le verrons dans le chapitre suivant qui s'intéressera à la définition de la juridiction de l'ordre communautaire<sup>140</sup>, si nous nous plaçons dans la durée et élargissons notre point de vue à l'ensemble de l'espace occidental, aucun lien de cette nature ne tient.

Le premier degré de sanction est celui des *tribunaux de jeunesse* ou *tribunaux populaires*<sup>141</sup>. Parodie du sérieux de la justice bourgeoise, il connaît des infractions à la morale publique. Cependant, dans la mesure où, avec ses simulacres de plaidoiries et d'auditions scandaleuses de témoins, il siège sous les fenêtres de la maison de l'accusé, il est difficile de distinguer si le procès en lui-même n'est pas une part de la sentence qui sera prononcée: le charivari.

Second degré des sanctions collectives: le *charivari*. Les jeunes gens se livrent, surtout de nuit et généralement plusieurs nuits d'affilée, devant la maison d'un individu ou d'un couple, à des manifestations bruyantes, à l'aide d'instruments et d'accessoires divers<sup>142</sup>; le bruit est souvent accompagné d'un

<sup>139</sup> BERCE, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>140</sup> «A travers plus de dix siècles de présence de charivaris qu'attestent les documents européens, on voit évoluer sensiblement moins ses formes que ses fonctions, ses finalités, les circonstances où il intervient.» [30] LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 367: I. CHIVA et Fr. ZONABEND, Le rituel: Macro-analyse, rapport introductif.

<sup>141</sup> BERCE, *Op. cit.*, p. 37 - 38; BONNAIN-MOERDYK et MOERDYK, *Op. cit.*, p. 394.

<sup>142</sup> «...armés de cornets, de fouets, de chaînes, de poêles et de couvercles de bassines [...]. En Thuringe, les jeunes gens faisaient simplement claquer leurs fouets et tiraient des coups de feu devant la maison des fiancés.» RÉY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 76. «... avec cornes ou tuiaux de quelle espèce il puisse être, poêles, bassins, chaudrons, ustensiles et toute autre chose propre à faire un bruit quelconque.» Projet d'ordonnance du magistrat de Namur du 24 avril 1784 réprimant les charivaris (AEN CP 179).

message verbal satirique et d'éléments musicaux<sup>143</sup>. André Burguière constate que *«textes anciens et textes plus récents indiquent avec une remarquable continuité les trois registres principaux du charivari : des chahuts ou même des violences, ...; des quolibets, mêlant l'insolence et la dérision»*<sup>144</sup>.

La *chevauchée sur l'âne*<sup>145</sup>, troisième degré de sanction coutumière, connue dans le Hainaut sous le nom de «promenade des durmenés»<sup>146</sup>, est un véritable spectacle, qui, plus qu'un chahut nocturne, réclame un concours de la foule, une mise en scène, un consentement des autorités.

Elle consiste souvent à promener le contrevenant, assis à califourchon sur un âne, et le dos tourné vers la tête de sa monture. Il arrive cependant qu'il échappe aux violences physiques et que le châtiment de son comportement déviant soit représenté, médiatisé par une figure<sup>147</sup>. Tous les auteurs ne distinguent pas aussi radicalement cette forme de la précédente. Certains en font un complément au charivari, d'autres une amplification<sup>148</sup>.

*«Dernier degré des sanctions rituelles, selon Yves-Marie Bercé, un personnage est mis à mort en effigie. La foule assiste au jugement et à l'exécution, qui imitent les gestes et les procédures des tribunaux de la réalité. Le sacrifice se déroule sur la place publique au milieu des huées. La scène de sacrifice la plus commune est la peine de mort du Carnaval, représenté par un roi de paille énorme et grotesque»*<sup>149</sup>.

En Brabant, le *Mahomet*, - strooman, fait de paille ou voddeman, fait de lattes et de loques - était placé devant l'habitation de l'accusé, suspendu à un arbre, promené sur un traîneau agricole accompagné d'une «*musique assourdissante*», d'une «*cacophonie tintamarresque*», «*de cris sauvages, de huées, de vociférations*»<sup>150</sup>.

Yves-Marie Bercé a raison de parler de différences de degré entre une pluralité de formes de sanctions. Elles semblent en effet s'inscrire dans un continuum, un rituel englobant. Dans la forme la plus complexe de ce dernier, extrême, des avertissements - la rumeur gonfle, les chansons ou pasquilles circulent sous le manteau, la jeunesse provoque ou menace - président à une manifestation d'hostilité ritualisée qui met en scène le procès burlesque, la promenade de la victime (ou d'un substitut) sur un poteau ou un âne, des déguisements, des masques et des danses, des chansons, le mime d'une chasse

<sup>143</sup> LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 366; p. 40.

<sup>144</sup> BURGUIÈRE, A., *Pratique du charivari et répression religieuse dans la France d'Ancien Régime*, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 185.

<sup>145</sup> BERCÉ, *Op. cit.*, p. 44-46; VANDEREUSE, *Op. cit.*; FERTIAULT, *Op. cit.*, passim, voir ALFORD, V., *Rough Music or Charivari*, dans *Folklore*, t. LXX, 1959, p. 505-518, THOMPSON, *Op. cit.* et P. SCHMIDT-PANTEZ, *L'âne, l'adultère et la cité*, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 117-122.

<sup>146</sup> VANDEREUSE, *Op. cit.*, p. 170.

<sup>147</sup> BERCÉ, *Op. cit.*, p. 44; POODT, *Op. cit.*, p. 189.

<sup>148</sup> LEPROUX, *Op. cit.*, p. 225.

<sup>149</sup> BERCÉ, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>150</sup> POODT, *Op. cit.*, p. 189 et ss.



rituelle<sup>151</sup> ou le défilé et l'embrasement d'effigies<sup>152</sup>. Si les choses dégénèrent, l'attaque contre les biens, la jonchée, c'est-à-dire des déprédations dans les jardins, les cultures et les vergers du fautif puis le semis de verdure autour de sa maison et dans les rues de la ville<sup>153</sup>, il arrive que l'exclusion ou le meurtre de celui qui par son geste s'est de lui même mis au ban de la communauté poursuivent la sanction.

Selon la sensibilité du temps, du lieu, selon le niveau de cohésion communautaire et leur proximité, l'autorité, les pouvoirs publics - si ces mots ont un sens dans le contexte communautaire à l'époque moderne - interviennent. A Walcourt, en 1629, la Haute Cour ne juge pas opportun de poursuivre tandis que Thierry Scaillet, allié au procureur général du Conseil provincial de Namur l'exige.

Comment choisir entre ceux qui placent l'ensemble du rituel derrière le mot charivari et ceux qui le réserve, du point de vue de la forme, à une partie de celui-ci ? J.-L. Moreau décrète, à propos des événements de Walcourt qu'il ne s'agit pas d'un charivari car, bien qu'il y ait chahut, «*il manque des éléments aussi déterminants que la musique cacophonique*<sup>154</sup>».

Nous retrouvons néanmoins dans les descriptions que dressent les pièces du dossier, les trois registres principaux du charivari décrit par André Burguière: le bruit, la dérision et la violence.

Le bruit, omniprésent est l'élément le plus frappant du phénomène et il suffit parfois à désigner le rituel : les anglais le nomment «*Rough music*», ils parlent de «*Ketel muziek*» en pays Thiois<sup>155</sup>. Aussi, les auteurs prennent-ils parfois le charivari pour une simple «*conduite de bruit*»<sup>156</sup>. Même si aucune source n'indique que les jeunes hommes de Walcourt aient utilisé les instruments habituellement décrits dans la littérature pour créer une «*musique cacophonique*», il est indéniable que «*grand bruit et tintamarre*» a été mené dans les rues de Walcourt à tel point que des témoins l'ont entendu jusque dans les faubourgs de la ville.

Scaillet se plaint de la dérision dont il est l'objet : à propos de la saisie et de la garde du vin et en raison des chansons qui le diffament.

<sup>151</sup> Voir l'évocation de Carlo Ginzburg, *Op. cit.* et la brillante relation de Henri Rey-Flaud, *Op. cit.*.

<sup>152</sup> THOMPSON, *Op. cit.* p. 286.

<sup>153</sup> HEERS, *Les métiers et les fêtes ...*, *Op. cit.*, p. 39; SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 278.

<sup>154</sup> Voir *supra*, MOREAU, *Op. cit.*, p. 203.

<sup>155</sup> Rough Music, voir THOMPSON, *Op. cit.*, p. 190.

<sup>156</sup> Voir GAUVARD et GOKALP, *Op. cit.*. REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 107; BURGUIERE, *Pratique du charivari ...*, *Op. cit.*, p. 191.; FERTIAULT, *Op. cit.*, p. 429.

Le rire semble un mobile important des activités de la jeunesse<sup>157</sup>. Les actions menées contre le greffier sont l'occasion de se divertir, de jouer, et rien n'est plus amusant que de le faire aux dépens de quelqu'un, de se moquer, de se «desrier» précise une pièce<sup>158</sup>. La lecture du dossier laisse entrevoir une gradation dans les agressions dont souffre Scaillet. Il y a la pasquille ou chanson, les menaces. Ensuite, seulement, la compagnie des jeunes hommes, lorsqu'elle arrête toutes armes dehors, les porteurs du vin et confisquent solennellement le tonneau, se donne en spectacle à la foule des badauds. Personne n'est censé ignorer qui est le sujet de la dérision et pour quelle raison elle se déchaîne.

Il arrive que la dérision hostile dégénère en violence. Le vol, la garde puis le tapage pendant la nuit qui suit la perce du tonneau manifestent déjà une forme de violence plus sérieuse. Elle se déchaînera plus dramatiquement après le cinq mai.

Le bruit, la dérision et la violence installent le temps de ce qui semble un rituel, un chaos à l'intérieur de l'espace communautaire. Espace géographique, certes, mais aussi espace symbolique dans lequel, au travers des formes éculées, peut s'exprimer une agressivité contrôlée. La parodie règne en maître en ce lieu : parodie des autorités judiciaires lors des scènes du tribunal de la jeunesse ou de la confiscation solennelle du vin, parodie des processions religieuses ou du cortège nuptial dans les défilés charivariques<sup>159</sup>, parodie de la sérénade<sup>160</sup> lorsque la jeunesse entonne des chants «aimables» sous les fenêtres du greffier. Même les agressions contre les biens du greffier prennent la forme de la jonchée.

Ce sont ces formes qui inscrivent les gestes de la jeunesse dans le cycle annuel des fêtes dont elle a la charge de l'organisation et en particulier dans le temps inversé<sup>161</sup>. Ce sont ces formes certifiées qui autorisent l'hypothèse d'un droit communautaire à part entière.

2. Quelle est la place du *droit de filletage* à l'intérieur de l'ensemble de ces formes ?

J.-L. Moreau distingue les manifestations décrites ci-dessus des droits de la jeunesse. Succombant au biais déjà dénoncé, il part du principe qu'il

<sup>157</sup> Voir pour le rire INGRAM, M., *Le charivari dans l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle. Aperçu historique*, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 252 - 258.

<sup>158</sup> Pièce 32, art XXXVI. Voir [17], p. 107 et [9], p. 207.

<sup>159</sup> Voir E.-P. THOMPSON, *Op. cit.*, p. 289 : «*Les formes dramatiques sont en général processionnelles, il est possible d'avancer, en fait qu'elles sont anti-processionnelles, dans le sens où elles tournent en dérision, par une sorte de redondance concertée, le cérémonial processionnel de l'armée, de la justice, de l'Eglise.*»

<sup>160</sup> Pour la sérénade voir ROUSSEAU, *Op. cit.*, p. 85-87.

<sup>161</sup> «*Temps inversé*» et «*Monde à l'envers*» : FABRE, *Op. cit.*, p. 73; VAN GENNEP, *Op. cit.*, p. 205; GINZBURG, *Charivari...*, *Op. cit.*, p. 136; SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 291; GRIMBERG, M., *Charivaris au Moyen Âge et à la Renaissance : condamnation des remariages ou rite d'inversion du temps?*, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 147 et REY-FLAUD, *Op. cit.*, passim.

existe *différents* rites que la communauté, à l'origine, donnait en réponse à des situations au départ légalement distinctes<sup>162</sup>. La confusion résulterait d'une contamination précoce d'un élément *pur*, le charivari, «*par d'autres coutumes, tirées elles aussi de l'arsenal des mesures de répression collective*»<sup>163</sup>.

Il est néanmoins difficile à l'auteur de penser ces deux éléments l'un sans l'autre. A tel point qu'il crée successivement entre eux deux liens contradictoires. Décrivant dans un premier temps les comportements qui provoquent le charivari, il précise: «*le charivarisé se rachète d'ailleurs de cet «ostracisme» parfois bienveillant, en versant une «amende» conventionnelle à la communauté*»<sup>164</sup>. Puis, identifiant le *droit de filletage* avec le droit de bienvenue, il présente le charivari «*comme un pis-aller, un moyen de répression contre l'inobservance d'un droit de la communauté*»<sup>165</sup>.

Nicole Belmont illustre elle aussi cette confusion lorsqu'elle écrit : il y a charivari dans le cas où on «*refuse de s'acquitter de sa dette envers le groupe local de la jeunesse. [...] Où l'on sait que le seul moyen de faire cesser le charivari [...] est de payer une certaine somme d'argent aux auteurs de ce charivari*». Il y a donc quelque chose à payer par les contrevenants; «*faute de s'en acquitter, ils auront à subir un charivari*»<sup>166</sup>.

Une grande partie des auteurs consultés disent qu'il existe au préalable et dans tous les cas une sanction rituelle qui peut être rachetée par l'octroi d'une somme d'argent, de vin ou de victuailles<sup>167</sup>. Certains présentent la sanction comme un moyen de pression, d'extorquer le «don»<sup>168</sup>. D'autres, suivant J.-B. Thiers, tiennent le refus du paiement comme la cause de la sanction<sup>169</sup>. Il y a ceux, enfin, dont J.-L. Moreau se fait l'écho lorsqu'il différencie le droit perçu de la manifestation hostile. Ainsi, Fr. Lebrun constate que les statuts synodaux des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles «*ne manquent pas d'isoler très nettement le charivari qui n'est nullement confondu avec les abus précédemment évoqués*»<sup>170</sup>. Il précise toutefois que «*les statuts synodaux du XVII<sup>e</sup> siècle sont à cet égard, beaucoup moins nets que ceux de la vie du Moyen âge*»<sup>171</sup>.

<sup>162</sup> MOREAU, *Op. cit.*, p. 201.

<sup>163</sup> *Ibid.*.

<sup>164</sup> *Ibid.*.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>166</sup> BELMONT, N., *Fonction de la dérision et symbolisme du bruit dans le charivari*, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>167</sup> GRIMBERG, *Op. cit.*, p. 142. SOURIOUX, J.-L., *Le charivari. Etude de sociologie criminelle*, dans *L'année sociologique*, 3<sup>e</sup> série, 1961, p. 403. LEPROUX, *Op. cit.*, p. 223. MARGOLIN, *Op. cit.*, p. 597. VAN GENNEP, *Op. cit.*, t. I, vol. 2, p. 620 (Référence à DU CANGE et FORTIER BEAULIEU).

<sup>168</sup> REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 140-141; SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 288; BURGUIERE, *Op. cit.*, p. 183; LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 366.

<sup>169</sup> J. B. THIERS, *Traité des superstitions*, Paris, 1697, t. IV, livre X, chap. IV, p. 520-521. BELMONT, *Op. cit.*, p. 16; VAN GENNEP, *Op. cit.*, t. I, vol. 1, p. 202, t. I, vol. 2, p. 619.

<sup>170</sup> LEBRUN, Fr., *Le charivari à travers les condamnations des autorités ecclésiastiques en France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 223. Voir BERCÉ, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>171</sup> LEBRUN, *Op. cit.*, p. 223.

Abstraction faite des difficultés d'interprétation que posent les sources ecclésiastiques<sup>172</sup>, retenons de ce dernier point de vue le caractère évolutif de la relation entre les deux éléments.

Etablir un constat de la diversité des opinions ne suffit pas. Je prends donc le risque d'ébaucher l'hypothèse suivante : un certain nombre d'infractions à l'ordre communautaire donnent lieu à des manifestations de censure auxquelles nous pouvons donner le nom relativement englobant de rituels de type charivariques (ou charivaresques). A un moment donné, les victimes potentielles de telles agressions ont proposé de dédommager les charivariseurs sous forme d'argent, de boissons ou de nourriture en échange de la paix ou de la discrétion. Le temps a consacré l'usage et à certains endroits, ce qui parodiait l'amende judiciaire s'est imposé comme un droit. La perception de ce droit est devenue la norme et le «charivari» la sanction d'une insoumission de la norme.

Il est clair que cette hypothèse présuppose qu'il n'existe pas de lien stable entre certaines infractions à l'ordre communautaire et des peines déterminées et que, loin d'en être distinct, le «droit de filletage» voire tous les autres droits de la jeunesse participent des rituels charivaresques. L'amende, comme la saisie solennelle du vin ou les tribunaux de la jeunesse ne participe-t-elle pas à une parodie de la justice officielle ?

La réclamation du droit par la jeunesse de Walcourt s'inscrit dans la gradation décrite ci-dessus - entre les menaces, les chansons et le vol du vin - et semble respecter une procédure définie par avance. Les jeunes hommes écrivent au bailli de Thy-le-Château afin de lui démontrer qu'ils ont respecté certaines formes avant de procéder à la saisie<sup>173</sup> : ils ont exigé le paiement avant le mariage puis se sont rendus à Somzée le lendemain des noces. Lorsqu'ils prennent possession du vin, c'est dans l'unique but de l'échanger contre leur droit, ce que semble avoir compris la femme de Scaillet puisqu'elle offre de le «racheter» par de la bière, c'est-à-dire une manière de payer le droit. La jeunesse refuse parce que ce n'est pas à un tiers de procéder à la transaction. Elle ne procédera à l'étape suivante de la procédure - la consommation du vin et le chahut nocturne - qu'en réponse au refus obstiné du greffier.

E.-P. Thompson dit des formes du charivari qu'elles sont dramatiques - le bruit, la dérision et la violence s'inscrivent dans le temps inversé, permettent une expression canalisée de l'hostilité - et flexibles - produit d'un héritage de contraintes qu'impose le rituel; le rituel fixe les règles du conflit à l'intérieur

<sup>172</sup> Ce point sera traité dans le chapitre suivant.

<sup>173</sup> Voir Pièce 2.

d'une communauté donnée (en un temps et un lieu) et en insère l'expression dans les formes de la légitimité populaire<sup>174</sup>.

Au travers de plus de dix siècles de présence qu'attestent les documents européens, le rituel de type charivarique semble évoluer sensiblement moins dans ses formes que dans ses fonctions, ses finalités, les circonstances où il intervient<sup>175</sup>. Ayant circonscrit la part des agents et des formes du droit communautaire, tentons de décrire son champ, le domaine de son action : sa juridiction.

## LA JURIDICTION : LE MARIAGE ET L'ANOMALIE

Lévi-Strauss accorde le privilège à l'analyse des formes, Thompson à celle des fonctions. Lévi-Strauss passe déductivement du plan des formes à celui des fonctions (ou pour mieux dire de la forme unique à la fonction unique) alors que Thompson empiriste et inductif, se refuse à faire l'opération inverse. [...]

En réalité, même dans le cas du charivari, les analyses de la forme et les analyses de la fonction devraient s'illuminer réciproquement. Il n'est pas permis de déduire la seconde de la première et en ceci Thompson a raison contre Lévi-Strauss. Mais il n'est pas non plus permis de refuser les significations qui émergent de l'analyse formelle : et ici Lévi-Strauss a raison contre Thompson. [...]

Comme dans un palimpseste écrit sur deux colonnes, diverses couches - aussi bien du côté de la forme que de celui des fonctions - s'étaient lentement superposées, mais pas de manière symétrique. Cette asymétrie renvoie à un phénomène bien connu : les formes se modifient lentement, plus lentement que les fonctions correspondantes.

C. Ginzburg<sup>176</sup>

Dans le paragraphe qu'il consacre au charivari, A. Van Gennep révèle et installe l'ambiguïté qui accompagne toute tentative de le définir. Le folkloriste

<sup>174</sup> THOMPSON, *Op. cit.*, p. 289.

<sup>175</sup> LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 367.

<sup>176</sup> GINZBURG, *Charivari ...*, *Op. cit.*, p. 131 et 132. Il poursuit : «Jusqu'à présent on a parlé de «formes» et de «fonction», en reprenant l'opposition formulée par Thompson. [...] Je n'hésiterai pas à me servir d'une distinction triple plutôt que double, l'estimant plus adaptée : celle entre «mythe», «rite» et «fonction».

La distinction entre «mythe» et «rite» en lieu et place de «formes» se retrouve telle qu'elle dans les conclusions du premier tome des *Mythologiques* de Cl. Lévi-Strauss : «Si donc les mythes et les rites manifestent une prédilection pour l'hyperbole, il ne s'agit pas là d'un artifice rhétorique. L'emphase leur est naturelle, elle exprime directement leurs propriétés, c'est l'ombre visible d'une structure logique qui reste cachée.» LEVY-STRAUSS, *Op. cit.*, p. 345.

Pouvons-nous voir dans cette «coïncidence» une trace de l'influence du penseur du structuralisme sur le théoricien du paradigme indiciaire (GINZBURG, C., *Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice*, dans *Le Débat, histoire, politique, société*, t. VI, 1980, p. 5-44.) ?

le décrit, pour commencer, comme la protestation de l'opinion populaire contre une disproportion marquée entre deux époux<sup>177</sup>. Quelques lignes plus loin, s'inscrivant dans la triple tradition des sources ecclésiastiques, des écrits des humanistes et de la littérature folklorique, il concentre son attention sur le *charivari aux veufs* et, ce faisant, restreint la juridiction du charivari au remariage. Tradition ecclésiastique mise en évidence entre autres par C. Ginzburg : «*Les témoignages les plus anciens montrent clairement que le charivari était tourné de manière spécifique contre les secondes noces des veufs et des veuves*»<sup>178</sup>; tradition humaniste répercutée dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : «*Ce mot ... signifie et peint le bruit de dérision qu'on fait ... aux portes des personnes qui convolent en secondes, en troisièmes noces et même de celles qui épousent des personnes d'un âge fort inégal au leur*»<sup>179</sup>; tradition folklorique dont P. Fortier Beaulieu offre, par son enquête et sa double interprétation sociologique et magique du phénomène, son expression la plus achevée, la plus scientifique et montre les limites d'une analyse fondée presque uniquement sur les vestiges contemporains d'un rituel fort ancien<sup>180</sup>.

Dans un troisième temps - c'est de celui-ci que naît une grande part de l'ambiguïté - A. Van Gennep remarque que «*le charivari aux veufs se raccorde par endroits à une dramatisation qui est également organisée pour les maris battus par leur femme ..., à la promenade (à rebours) sur un âne ou asouade ...*»<sup>181</sup>. Il poursuit : «*Dans les deux cas, il s'agit d'une sorte de contravention par un ou plusieurs individus à la norme sociale, cérémonielle et locale; ainsi, le charivari aux veufs et la promenade sur l'âne ne doivent-ils pas être considérés isolément; des vindictes publiques s'exercent exactement de la même manière à l'égard d'autres individus contrevenant aux mœurs sur d'autres points*»<sup>182</sup>. Et de dresser une liste exhaustive de ces contraventions aux mœurs; liste qui ne recoupe que partiellement celle qu'il propose dans le paragraphe consacré à la jeunesse<sup>183</sup>. Ce qui est étonnant, c'est que dans son explication des circonstances qui provoquent un charivari répertoriées dans ce second texte, il prétend que la manifestation «*s'adresse non pas seulement aux veufs et veuves qui se remarient, mais aussi ... [ici vient la seconde liste] ...; bref, à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, excitent contre eux l'opinion publique de la communauté locale*»<sup>184</sup>.

<sup>177</sup> VAN GENNEP, *Op. cit.*, vol. 2, p. 614-628.

<sup>178</sup> GINZBURG, *Charivari ...*, *Op. cit.*, p. 138. Voir BURGUIERE, *Op. cit.*, LEBRUN, *Op. cit.* et *infra*.

<sup>179</sup> Cité par Lévi-Strauss, *Op. cit.*, p. 292. Voir aussi DU CANGE : «*Secundo nubenti fit charivarium nisi se redimant et componant cum abbate juvenum*», *Op. cit.*, p. 303 et BRILLON, *Op. cit.*, p. 135.

<sup>180</sup> Voir *Le veuvage et le remariage*, dans *Revue de folklore français*, t. XI-2, 1940, p. 67-69 et *Mariage et noces campagnardes dans ... le département de la Loire*, Paris, 1937. L'enquête sur la pratique du charivari, restée inédite, est citée par Lévi-Strauss dans *Mythologiques I*, *Op. cit.*, p. 294, et lui permet de conclure que dans 92,5% des cas examinés, le remariage est le prétexte du charivari. E.-P. Thompson critique brillamment cette thèse dans l'appendice qui suit son article de 1972 (*Op. cit.*, p. 310-312).

<sup>181</sup> VAN GENNEP, *Op. cit.*, p. 618.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 619.

<sup>183</sup> VAN GENNEP, *Op. cit.*, vol. 1, p. 196 et ss.

<sup>184</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 202.

De deux choses l'une, soit il existe un lien étroit et spécifique entre le remariage - la contravention - et le charivari - la sanction -, soit le charivari est une forme de sanction utilisée à l'occasion de divers types de contravention.

Nous retrouvons ici une difficulté de même ordre que celle que nous avons rencontrée lorsque nous hésitions à définir le charivari de manière stricte ou comme rituel englobant.

Se référant à P. Fortier Beaulieu, Lévi-Strauss fait du remariage un «type idéal» de ce qui provoque le tumulte charivaresque dont les autres circonstances ne seraient qu'une série d'avatars, de prolongations ou d'extensions par contamination symbolique.

E.-P. Thompson organise les occasions de charivari en deux groupes qu'il nomme «*domeſtique*» et «*public*». Il subdivise le groupe *domeſtique* en quatre ensembles<sup>185</sup>.

1. Les atteintes spécifiques au schéma patriarcal des rôles conjugaux (les maris battus par leur femme, la mésentente conjugale, les cocus résignés et maris complaisants).
2. Les mariages *anormaux* (disproportionnés, exogames, de jeunes filles enceintes et les remariages).
3. Les déviations sexuelles ou infractions au mariage, aux normes de l'alliance (adultère, séducteurs, homosexualité, ..., rupture de mariage).
4. Les mauvais traitements.

Le groupe *public* rassemble les cas qui mettent en cause les droits du groupe, de la communauté. Chronologiquement, ces derniers semblent beaucoup plus présents dans les sources de la fin des Temps modernes et dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle.

Si, à la lecture de V. Alford<sup>186</sup>, Thompson reconnaît la proportion importante des charivaris provoqués par des seconds mariages, il s'oppose à toute définition d'une fonction *unique*, statique comme *la* fonction du charivari<sup>187</sup>.

Les positions de Lévi-Strauss et de Thompson ne s'opposent que partiellement, et il revient sans doute à l'historien d'expliquer comment, dans une perspective diachronique et en raison des sources dont disposent les chercheurs, l'un et l'autre points de vue sont concevables.

<sup>185</sup> THOMPSON, *Op. cit.*, p. 293-295.

<sup>186</sup> Voir ALFORD, *Op. cit.*.

<sup>187</sup> THOMPSON, *Op. cit.*, p. 298.

Après avoir tracé les grandes lignes de son histoire, nous pourrions proposer une définition du concept de charivari, non plus comme sanction, mais comme juridiction d'un possible ordre communautaire.

1. Aucun témoignage sur le charivari n'est antérieur aux premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle. Une des premières mentions connues est celle du *Roman de Fauvel*; elle comporte une description détaillée du charivari qu'illustrent plusieurs miniatures. À côté de cette source littéraire et iconographique isolée, les mentions de charivari foisonnent dans les lettres de rémissions et les interdictions des conciles. Le charivari y apparaît comme un fait courant, traditionnel, mais déjà en bute à certaines restrictions ou interdictions<sup>188</sup>.

Selon Y.-M. Bercé, les premières condamnations par les autorités ecclésiastiques sont très antérieures à celles prononcées par les autorités civiles. Si les charivaris sont cités au XIV<sup>e</sup> siècle dans les lettres de rémission, c'est non parce qu'ils sont poursuivis comme tels, mais seulement parce que certains d'entre-eux ont dégénéré. C'est ainsi la répression conjointe d'abord des autorités religieuses rejointes ensuite par les cours civiles qui l'a fait apparaître dès le XIV<sup>e</sup> siècle dans les témoignages écrits avec un nom (à peu près) fixe, un statut et une morphologie précis<sup>189</sup>.

A. Burguière et Fr. Lebrun décrivent deux vagues successives de condamnation du charivari par les autorités ecclésiastiques françaises; la première s'étend de 1404 à 1583 selon le premier, de plus ou moins 1320 à 1450 selon le second<sup>190</sup>.

Fr. Lebrun estime que cette première vague pourrait s'expliquer par l'apparition de la pratique du charivari au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Il admet cependant que l'affirmer serait trancher sans preuve ce problème de l'origine<sup>191</sup>. En effet, au vu des sources disponibles, il est simplement possible de dire que les charivaris ont été nombreux à la fin du Moyen âge<sup>192</sup>.

La profonde crise économique et démographique, les épidémies et les disettes qui frappent la société du XIV<sup>e</sup> siècle favorisent la recrudescence des organisations communautaires dont le carcan étroit assure la survie de ses membres au prix de leur autonomie. Dans ce contexte, tout ce qui met en péril l'équilibre - démographique ou autre - de la communauté, provoque l'expression agressive de la désapprobation sociale. Les jeunes subissent le

<sup>188</sup> GAUVARD et GOKALP, *Op. cit.*, p. 694, note 8; GINZBURG, *Charivari ..., Op. cit.*, p. 139; GRIMBERG, *Op. cit.*, p. 141.

<sup>189</sup> BERCÉ, *Op. cit.*, p. 21; BURGUIÈRE, *Op. cit.*, p. 179; LEBRUN, *Op. cit.*, p. 222.

<sup>190</sup> BURGUIÈRE, *Op. cit.*, p. 180; LEBRUN, *Op. cit.*, p. 221. Le second présente en appendice une liste chronologique des conciles provinciaux et synodes diocésains qui se sont préoccupés du charivari.

<sup>191</sup> LEBRUN, *Ibid.*

<sup>192</sup> ADAM, P., *La vie paroissiale en France au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1964, p. 272-273; GAUVARD et GOKALP, *Op. cit.*, p. 694; GRIMBERG, *Op. cit.*, p. 142 et 144.



plus intensément la pression sur le groupe communautaire et réagissent avec d'autant plus de force lorsqu'ils estiment leurs intérêts lésés<sup>193</sup>.

A défaut d'autre chose, il nous est possible de dresser le bilan de notre ignorance. Quelle(s) explication(s) donner à la soudaine apparition du charivari dans les sources du XIV<sup>e</sup> siècle ? Est-elle le fait de l'émergence d'un comportement inconnu auparavant ou de l'intensification de la fréquence ou de la violence de son expression en raison du contexte socio-économique ? Ou, différemment, est-elle la trace d'un changement d'attitude ou de sensibilité des autorités ?

Comme tout document judiciaire, les condamnations ecclésiastiques et les lettres de rémission nous renseignent mieux sur la volonté de réprimer que sur l'étendue de la délinquance.

Partant de cette dernière idée, A. Burguière avance l'hypothèse selon laquelle le concept de charivari s'est forgé dans le dialogue entre une réalité sociale et le discours répressif de l'Eglise. *« Si l'on demande à nos sources ecclésiastiques qui est visé par le charivari, elles répondent toutes : les nouveaux mariés. Réponse insuffisante, bien sûr, pour exclure l'existence d'autres types de charivari, ... même contre des agissements qui n'ont rien à voir avec la vie conjugale. Le propos des textes synodaux et des rituels étant de réglementer la vie religieuse, en particulier l'administration des sacrements, il est normal qu'ils n'aient considéré que les charivaris ayant trait au mariage. »*<sup>194</sup>

L'Eglise, dans sa volonté de réprimer les pratiques contraires à sa doctrine, a condamné le charivari (ensemble formel de manifestations) dans le cas des secondes noces, faisant du mot « charivari » le nom de la manifestation de réprobation liée à un comportement déterminé : le remariage.

Piégés par une erreur d'interprétation qui consiste à prendre les discours pour des reflets exacts de réalités, certains auteurs n'hésitent pas à franchir le pas : *« Au total, à la fin du Moyen âge, le charivari paraît être lié exclusivement aux secondes noces, ... Les statuts de cette époque insistent tous pour justifier la condamnation qu'ils prononcent, sur la parfaite licéité et validité d'un second mariage. »*<sup>195</sup>

La seconde vague de condamnations se situe dans la ligne de la réforme post-tridentine<sup>196</sup>. Elle semble l'indice d'une campagne de répression

<sup>193</sup> GAUVARD et GOKALP, *Op. cit.*, p. 703 et 704; GINZBURG, *Charivari ...*, *Op. cit.*, p. 139.

<sup>194</sup> BURGUIERE, *Op. cit.*, p. 186.

<sup>195</sup> LEBRUN, *Op. cit.*, p. 223; GAUVARD et GOKALP, *Op. cit.*, p. 698 et 699. C. GINZBURG, par exemple, découvrant entre autres dans les statuts synodaux de l'église d'Avignon (1337) une distinction entre le *Malprofiach* qui désigne les exactions coutumières lors des mariages et le *charivaricum*, recouvrant le tumulte dirigé contre les remariages, tire la conclusion qu'il existe deux réalités distinctes, deux formes de manifestations liées à deux situations différentes (*Charivari*, *Op. cit.*, p. 138).

<sup>196</sup> 1640-1700. BURGUIERE, *Op. cit.*, p. 180 et LEBRUN, *Op. cit.*, p. 221.

systématique menée par des prélats réformateurs qui s'efforcent d'imposer avec les dispositions du concile, une nouvelle conception de la piété, retenue, sérieuse, austère.

Les statuts synodaux pourchassent le charivari avec les désordres qui accompagnent les cérémonies religieuses<sup>197</sup>. Pris dans sa logique monofonctionnaliste, Fr. Lebrun s'étonne : «*Les statuts synodaux du XVII<sup>e</sup> siècle sont beaucoup moins nets que ceux de la fin du Moyen âge. Ils n'explicitent plus le motif du charivari et lient très souvent sa condamnation à celle des «autres insolences» que provoquent les mariages en général, diluant ainsi sa spécificité originelle.*»<sup>198</sup>

En fait, ce qui a changé n'est pas tant la réalité sociale ou la clarté des concepts juridiques que la sensibilité et les intentions de l'autorité ecclésiastique. Jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, l'Eglise condamne le charivari non parce qu'elle le juge indécent mais parce qu'elle le juge hérétique. Après le concile de Trente et à travers l'entreprise de réforme qui s'exprime dans les textes synodaux du XVII<sup>e</sup> siècle, l'Eglise entend imposer une nouvelle forme de piété.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les interdictions disparaissent quasi totalement des ordonnances synodales<sup>199</sup>. Ce silence n'est pas plus le reflet d'une extinction du phénomène que les deux séries de condamnations n'en étaient celui d'une explosion. Fr. Lebrun l'explique par «*un relâchement de la volonté réformatrice de beaucoup d'évêques résignés devant la généralisation d'une pratique populaire désormais ritualisée et exempte le plus souvent des brutalités d'antan.*»<sup>200</sup>

Sans nous laisser entraîner dans une étude de la répression de la culture populaire - étude qui, nous l'avons évoqué en introduisant cette recherche, nourrirait une seconde approche du procès de 1629 -, nous ne voulons ignorer qu'une explication fondée sur des vagues successives de condamnations ecclésiastiques du charivari devrait s'accompagner d'une analyse de l'activité législative et répressive des pouvoirs civils (le roi, les villes), et lançons l'hypothèse, la piste à explorer, d'un moteur à deux temps qui aurait mis au devant de la scène alternativement l'Etat naissant et l'Eglise<sup>201</sup>.

<sup>197</sup> BURGUIERE, *Op. cit.*, p. 180.

<sup>198</sup> LEBRUN, *Op. cit.*, p. 223. C'est moi qui souligne.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> L'Edit sur le fait d'homicide et les tavernes promulgué en 1513 puis réédité en 1589 (Cf. *Supra*), les interdictions par les villes à partir du XVI<sup>e</sup> siècles (Cf. [18], p. 144) et notre procès mené devant le Conseil provincial de Namur s'inscrivent dans le silence entre les deux vagues de condamnations ecclésiastiques. La Haute Cour de Namur fait réimprimer le 22 juillet 1784 l'édit prononcé le 16 novembre 1741 contre le charivari (AEN CP 179). Voir aussi pour le Brabant, *Recueil des ordonnances des Pays Bas autrichiens*, t. II, p. 363-364, l'ordonnance de Charles III (10/07/1711) et pour le Luxembourg, *Ibid.*, t. III, p. 199 (06/1720). C'est aussi dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on retrouve des traces de charivaris dans les archives judiciaires de Conseil provincial de Namur : plainte du Bailli de Saint-Gerard en 1779 (AEN CP 330 - CPG 12 août) et deux enquêtes en 1767 et 1772 (AEN CP 10490 et 10732). Voir, pour d'autres cas, MOREAU, *Op. cit.*, p. 206-209.

Poursuivant cette idée de transformation de la pratique sociale - les communautés protestent via le charivari, dans un premier temps uniquement contre les remariages et, par la suite, par contamination, contre d'autres atteintes à la morale collective - plutôt que celle d'une évolution du concept liée à la sensibilité ou aux volontés réformatrices des élites - les autorités condamnent d'abord les charivaris liés aux remariages puis les charivaris liés à d'autres circonstances -, Nicole Castant constate qu'«à la fin de l'Ancien Régime, ... , des charivaris différents naissent d'une double contrainte; pris entre les exigences plus précises des pouvoirs et des finalités nouvelles que les meneurs veulent lui faire assumer, il sort de sa compétence propre à la vie privée dont il est chargé de faire respecter la morale»<sup>202</sup>.

Même si Thompson explique cette évolution par le caractère flexible des formes qui ont pu être adaptées des circonstances *domestiques* aux occasions *publiques*, il précise qu'elles l'ont peut-être toujours été<sup>203</sup>. D'ailleurs, pour mieux démentir le caractère universel de la thèse d'une évolution des pratiques sociales, M. Ingram signale que, en Angleterre, les remariages ne suscitent aucune manifestation de type charivarique<sup>204</sup>.

A. Burguière apporte un dernier élément qui complète ce que nous écrivions de la construction du concept de «charivari» dans un dialogue entre des pratiques sociales et des discours répressifs : Pour les réformateurs religieux, protestants et catholiques, l'idée est née que le folklore appartient à un fond culturel pré-chrétien que l'Eglise avait provisoirement admis et qu'il leur appartient d'expulser de la vie religieuse toute forme de superstitions et de pratiques magiques. Face à cette nouvelle conception, le folklore s'est affirmé comme pratique distincte, clandestine, par adaptation progressive à l'image que la répression lui donnait de lui-même. Cas exemplatif du caractère performatif du langage, le discours de l'Eglise condamnant le charivari comme censure des secondes noces aurait concentré son usage pour cette circonstance puis, lors de la Contre-Réforme, sa répression de toutes les démonstrations populaires qui accompagnent les mariages aurait précipité, sinon provoqué un déplacement du sens et du rite<sup>205</sup>.

---

Même si le synode du diocèse de Namur de 1604 (hors vagues, mais bien dans la suite du concile de Trente) évoque évasivement l'enlèvement de la jeune mariée et son rachat par l'époux (*Decreta et statuta omnium synodorum dioecesanarum Namurcensium*, Namur, 1720, p. 96) et si Théodore de Brabant, vicaire général du même diocèse, condamne fermement en 1696 (fin de la seconde vague) «ceux qui semblent vouloir faire revivre les excès et insolences autrefois mises en pratique au sujet des secondes mariages» (cité dans *Le guetteur Wallon*, 1954, p. 445), il est indispensable de rester prudent dans l'utilisation d'une chronologie élaborée à partir de documents français. Les Pays Bas, espagnols puis autrichiens, et la France vivent des réalités politiques et religieuses souvent dissemblables. Une étude systématique de la répression de la culture populaire permettrait de confirmer ou d'invalider de manière plus probante que ces maigres exemples, l'hypothèse formulée ci-dessus.

<sup>202</sup> CASTANT, *Op. cit.*, p. 203.

<sup>203</sup> THOMPSON, *Op. cit.*, p. 304.

<sup>204</sup> INGRAM, *Op. cit.*, p. 253.

<sup>205</sup> BURGUIÈRE, *Op. cit.*, p. 179 et 192.

L'auteur conclut : «*Les interprétations du charivari que Claude Lévi-Strauss et E.-P. Thompson, ... , n'apparaissent incompatibles que dans la mesure où l'on prétend les appliquer aux mêmes cas, c'est-à-dire tant qu'on refuse d'envisager la possibilité d'une évolution et d'une dérive du rite.*»<sup>206</sup>

Selon les tenants de l'évolution effective de la pratique sociale, telle que la décrivent les sources, deux grands types de transformations historiques affectent le charivari. La disparition certes, mais avant de disparaître, au cours des siècles, il a subi de nombreux changements. A mesure que les sources se rapprochent de la fin des Temps modernes, elles décrivent une laïcisation et une extension des fonctions et légitiment, du même coup, la grande variété des faits inclus dans le champ du charivari<sup>207</sup>.

A. Burguière conteste la définition de Thompson selon laquelle le charivari est un vocabulaire plastique qui subsisterait au niveau symbolique (ou des formes) alors que la société évoluerait plus vite. «*Si l'on distingue ces deux éléments, on doit admettre qu'ils peuvent changer tous les deux.*»<sup>208</sup>

J'ai choisi de distinguer les *formes*, le rituel, de la *juridiction* du charivari<sup>209</sup>. Je pense que l'une et l'autre ont évolué. Cependant, s'il est admis que les formes, particulièrement élaborées (mais de manière non exclusive) autour du mariage (ou plus généralement des normes d'alliances) et utilisées dans la pratiques sociale en diverses circonstances, ont évolué à travers le temps mais que nous ne pouvons, par manque de sources, décrire cette évolution, il n'est pas possible d'affirmer que notre connaissance de l'évolution du champ du charivari soit plus fondée. Les sources nous informent presque exclusivement sur la manière dont l'élite comprend le charivari; c'est-à-dire sur la manière dont clercs et juristes font entrer ce qu'ils perçoivent dans leurs catégories intellectuelles, dans leur grille d'analyse, la manière dont ils voient la réalité, ou plutôt dont ils la veulent. Aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, ils luttent contre l'hérésie qui consiste à contester les secondes nocces; au XVII<sup>e</sup> siècle, ils tentent de réprimer toutes les formes d'expression de la piété populaire; au XVIII<sup>e</sup> siècle, voire plus tôt et concomitamment avec les intentions précédentes, ils réagissent contre les atteintes à l'ordre et à la tranquillité publics de manière générale. La réalité des pratiques sociales a sans doute changé au cours du temps; rien ne nous permet de préciser dans quelle mesure les sources reflètent ou ne reflètent pas cette évolution.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 194. Ce propos pourrait être rattaché à la thèse que j'ai appelé 'évolutionniste'. Ce serait, selon moi, mal le comprendre. Admettre que le rite évolue ne signifie pas affirmer que cette évolution aurait suivi dans les pratiques la même courbe que celle que laisse supposer une interprétation sans recul des sources répressives.

<sup>207</sup> LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 367-368.

<sup>208</sup> LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 402.

<sup>209</sup> E.-P. THOMPSON parle de formes et de fonction. Ce dernier mot n'étant pas dépourvu d'ambiguïté, nous lui préférons les deux acceptions qu'il prend dans la littérature : juridiction (domaine, champ ou circonstances) et signification (= fonction du fonctionnalisme).

2. Définir de manière synchronique la juridiction du charivari consiste à s'essayer à circonscrire ce qui donne lieu à la manifestation.

Suivant divers auteurs, j'ai jusqu'ici considéré le charivari comme un ensemble de gestes et de paroles, de rites utilisés par les communautés pour *sanctionner* les infractions à la morale populaire. Nous n'avons toutefois accès, au travers l'étude des sources disponibles, qu'à une partie de la réalité du phénomène. D'un côté, les textes juridiques ou doctrinaires offrent un point de vue théorique, extérieur et prescriptif de ce qu'ils condamnent, de l'autre, les archives judiciaires (lettres de rémission et pièces de procédure) n'ont connaissance que d'une partie peut-être minime des cas : ceux qui ont dégénéré ou ceux qui, manifestant la rupture du lien communautaire, n'ont pas été, d'abord, tolérés par les victimes ou l'autorité, puis, apaisés ou résolus par un accord privé (résolution infra-judiciaire) ou devant la juridiction locale. Si Thierry Scaillet avait enduré sans broncher les brimades ou accepté un remboursement du vin (de gré à gré ou suite à une condamnation de la Haute Cour), rien ne nous serait parvenu excepté, dans ce dernier cas, quelques lignes sur le vol d'un tonneau de vin par une bande de jeunes. L'histoire-fiction reste un jeu dangereux, mais elle permet de prendre conscience que nous ne savons rien de tout ceux qui, à Walcourt, reconnaissent le droit de la jeunesse, ne réagissent pas contre ses brimades ou acceptent (sont contraints d'accepter par manque de moyens financiers ou parce qu'ils n'entretiennent pas de relation d'amitié avec un procureur général) la sentence de la Haute Cour.

Nicole Belmont défend l'idée que du point de vue de la dérision et du bruit, le mariage et le charivari présentent des différences, non pas de nature, mais de degré<sup>210</sup>. Cl. Karnoouh nuance le propos : «*Le charivari présente tous les traits d'une séquence cérémonielle appartenant à l'ensemble du cycle rituel de l'alliance matrimoniale. Ses manifestations les plus spectaculaires ... ne peuvent masquer une présence identique, latente ou estompée au sein de toutes les noces.*<sup>211</sup>» Participant du raisonnement que j'ai proposé du lien entre le droit de la jeunesse et la manifestation, ces auteurs concluent que dans tout mariage, il y a quelque chose à payer par les mariés; faute de s'en acquitter, ils auront à subir un charivari<sup>212</sup>.

Si l'ensemble des mariages sont l'objet de manifestations charivaresques ou, au minimum, d'extorsion d'un droit, certains prennent une place importante tant dans la littérature que dans les sources qui se préoccupent du charivari. Nous avons décrit longuement la place que prend le remariage parmi ces circonstances particulières<sup>213</sup>. Notons aussi la différence d'âge entre les époux

<sup>210</sup> BELMONT, *Op. cit.*, p. 15.

<sup>211</sup> KARNOOOUH, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>212</sup> BELMONT, *Op. cit.*, p. 17; BERCE, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>213</sup> Voir aussi BERCE, *Op. cit.*, p. 19; BURGUIÈRE, *Op. cit.*, p. 184; GAUVART et GOKALP, *Op. cit.*, p. 703; GINZBURG, *Charivari ...*, *Op. cit.*, p. 138; GONTHIER, *Op. cit.*, p. 106;

et l'union d'une fille de la communauté avec un étranger<sup>214</sup>. À côté des mariages *anormaux* (deuxième des catégories *domestiques* de Thompson), les adultères<sup>215</sup> et les séducteurs (infractions aux normes d'alliance), les maris battus par leur femme (atteinte au schéma patriarcal des rôles conjugaux) s'illustrent par la fréquence de leurs citations. Reste à savoir si cette abondance reflète la sensibilité des producteurs des sources ou si ces circonstances provoquent une réaction particulièrement exacerbée.

De manière générale, en partant du mariage - le raisonnement peut être étendu à toutes les circonstances du groupe *domestique* et même du groupe *public* - le rituel charivaresque, présent dans tous les cas, ne se déchaîne dans toute sa force que lorsqu'il s'agit de protester contre les anomalies qui peuvent entacher son idéal<sup>216</sup>.

Pour Lévi-Strauss, le remariage d'un veuf lèse directement les garçons à marier de la communauté puisqu'il prélève une femme supplémentaire sur le lot de leurs épouses possibles. Le remariage perturbe gravement le fonctionnement de l'économie matrimoniale. «*Il interrompt l'échange généralisé, brise la chaîne des alliances par l'intrusion d'un élément étranger à cette même chaîne : élément qui capte - ou cherche à capter -, un terme de la chaîne et provoque aussi la désunion de celle-ci.*<sup>217</sup>» A ce niveau, la situation créée par un remariage est provocante au même titre qu'un mariage exogame; sa réparation, comme la plupart des interventions de la communauté sur les nouveaux mariés, est concédée au groupe des jeunes qui est le plus directement lésé<sup>218</sup>.

L'explication de Lévi-Strauss ne répond certes pas à l'ensemble des situations - telles les mariages disproportionnés ou dérisoires<sup>219</sup>, les «manquements à la parole donnée»<sup>220</sup> - qui donnent lieu à une expression exacerbée du charivari mais indiquent peut-être ce qui constitue le point commun de toutes : l'*anomalie sociale*; une anomalie provocante pour l'ordre social, pour l'ordre communautaire.

A Walcourt, un double processus, ou plutôt deux réactions superposées participant d'un même champ rituel répondent aux provocations, aux anomalies dont Ghislain Mouvet et Thierry Scaillet sont responsables. La jeunesse réclame

LEBRUN, *Op. cit.*, p. 38-39; SOURIOUX, *Op. cit.*, p. 401; THOMPSON, *Op. cit.*, p. 298-299.

<sup>214</sup> Voir BERCE, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>215</sup> KARNOUOH, *Op. cit.*, p. 42; REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 133; THOMPSON, *Op. cit.*, p. 303. Voir SCHMITT-PANTEL, P., dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 117-122.

<sup>216</sup> KARNOUOH, *Op. cit.*, p. 35; MARGOLIN, *Op. cit.*, p. 582.

<sup>217</sup> LEVI-STRAUSS, *Op. cit.*, p. 293.

<sup>218</sup> BURGUIERE, *Op. cit.*, p. 184. Voir la critique de Thompson, *Op. cit.*, p. 295 et 299.

<sup>219</sup> J. C. Margolin (*Op. cit.*, p. 589) cite Erasme : *Conjugium impar* ou *Gamos agamos*.

<sup>220</sup> L'intitulé reouvre et dégage l'unité de faits comme l'adultère, la mauvaise conduite, les ruptures de promesse de mariage ou la séduction, ... Voir LEBRUN, *Op. cit.*, p. 41 et REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 133.

au premier son droit : étranger et, selon les Mouvet<sup>221</sup>, âgé de près de quarante ans au moment des faits, il épouse une jeune fille de la communauté. Rien n'indique qu'elle tente de tirer avantage de ces caractéristiques particulières du marié. La saisie du vin, sa consommation et le tapage de la nuit du 7 au 8 février 1629 sont les suites logiques de son refus d'obtempérer. Si *on* s'attaque aux bien de Thierry Scaillet, ce n'est pas pour la même raison. Lorsqu'il n'accepte pas de payer le droit, fait marier sa fille à Cour-sur-Heure, rejette les propositions d'échange du tonneau, porte plainte à Walcourt puis intente un procès à Namur, il proclame son déni, non seulement du droit de la jeunesse mais de l'ensemble de l'ordre communautaire auquel il refuse d'être assujéti. Lors de la séance du Conseil provincial, le 5 mai 1629, les choses sont claires pour tous : le greffier ne renoncera pas à son procès. La violence qui s'ensuivra prendra les formes du rituel, mais n'est plus en relation directe avec le mariage, l'anomalie que représentait le refus de payer le droit. Elle donne forme à la réaction contre une remise en question de l'existence même de ce droit, d'une part, voire de l'entièreté de l'ordre communautaire.

Cette affaire illustrerait-elle la continuité entre les anomalies de type *domestique* et les anomalies de type *public* ? Les formes de la protestation qu'elles suscitent s'inscrivent dans un continuum et rien n'empêche de penser que des communautés aient franchi le pas, n'attendant plus un prétexte *domestique* pour exprimer leur rancœur vis-à-vis d'un provocateur *public*.

Il est, par ailleurs, piquant de constater que Thierry Scaillet, dans la lettre par laquelle nous commençons, averti en post-scriptum son ami que la veuve «*feu Gozée est remariée la nuit du Caresme avecq Tournon*». Aucune manifestation n'a suivi cette circonstance typique, exclusive selon certains, du charivari. Du moins, il n'en reste aucune trace.

La juridiction du charivari rassemble dans un continuum le mariage et l'anomalie sociale auxquels répond la variété de ses formes et de son intensité. La jeunesse incarne ce dialogue, ce lien dont il s'agit maintenant d'expliquer la nature symbolique, la signification, le sens.

221

MOUVET-DE ROUBAIX et MOUVET, *Op. cit.*, p. 5.

## QUESTIONS DE SIGNIFICATION : MANIFESTER ET MODIFIER, LE RITUEL ET L'ORDRE COMMUNAUTAIRE

C'est seulement lorsque la forme est réinsérée dans son contexte que sa signification sociale peut être dégagée, et que les ressemblances ou différences de fonctions peuvent apporter des éclaircissements.

E.-P. Thompson<sup>222</sup>

L'événement historique ne prend son sens que dans l'imaginaire de ceux qui le vivent.

H. Rey-Flaud<sup>223</sup>

*«Les rites apparaissent comme un «para-langage» qu'on peut employer de deux façons. Simultanément ou alternativement, les rites offrent à l'homme le moyen, soit de modifier une situation, soit de la désigner et de la décrire. Le plus souvent, les deux fonctions se recouvrent, ou traduisent deux aspects complémentaires d'un même procès.»<sup>224</sup>*

Par le bruit, la dérision, la violence du charivari, la jeunesse manifeste et modifie. Elle répond à une anomalie, une situation qui compromet l'harmonie sociale, par une démonstration de disharmonie, de chaos. Mais que manifeste-t-elle ? Puis, que et de quelles manières tente-t-elle de modifier ? In fine, quelle est la place d'un tel rituel par rapport à un ordre communautaire ?

1. Si nous considérons une communauté comme un système, toute anomalie à l'intérieur de ce système est de nature à produire en son sein et entre ses composants des tensions, à le déséquilibrer.

Le charivari manifeste le déséquilibre. Il proclame ce qui n'a été dit auparavant qu'en privé. Face à sa maison, place publique appartenant à la communauté mais aussi espace désignant clairement celui à qui est adressé le vacarme, il avertit le responsable de la provocation qu'il s'est exclu des règles qui régissent les relations à l'intérieur du groupe et donc de sa protection. Il atteint son honneur; il le marque définitivement aux yeux de tous. Il s'affirme comme jugement de la communauté, il sanctionne publiquement et signifie à chacun la rupture de l'harmonie sociale<sup>225</sup>.

<sup>222</sup> THOMPSON, *Op. cit.*, p. 292.

<sup>223</sup> REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 123.

<sup>224</sup> LEVI-STRAUSS, *Op. cit.*, p. 343-344.

<sup>225</sup> BONNAIN-MOERDYK et MOERDYK, *Op. cit.*, p. 385; CASTAN, *Op. cit.*, p. 197; LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 366 et 379; LEVI-STRAUSS, *Op. cit.*, p. 343; SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 288; THOMPSON, *Op. cit.*, p. 290.



«*Tout mariage compromet l'équilibre du groupe social, affirme Lévi-Strauss, aussi longtemps que la famille conjugale ne s'est pas transformée en famille domestique (car le mariage, s'il relève du grand jeu des alliances, en retire provisoirement des pions avant de les rendre sous forme de descendants), ...*<sup>226</sup>»

De manière plus concrète, Cl. Karnoouh écrit que là où convergent les mondes subjectifs et objectifs des acteurs, le mariage «*provoque des transformations dans les propriétés mobilières et immobilières imposant une redistribution des biens, mais plus encore une recomposition des propriétés foncières. Il produit enfin un bouleversement des relations de parenté, véritable désorganisation de l'univers cognitif des individus*»<sup>227</sup>.

Plus encore que le mariage, le remariage transforme l'équilibre social au sein de la communauté. «*Il redéfinit les solidarités, les rapports de domination, en un mot, il perturbe la répartition du pouvoir.*<sup>228</sup>» Il remet, en effet, en cause l'équilibre entre les lignages. Il compromet les intérêts du lignage du conjoint défunt dans sa descendance, puisque les enfants du premier lit risquent d'être désavantagés matériellement au profit des enfants du second lit; dans son patrimoine, puisque ses apports risquent d'être détournés au profit du lignage qui prend sa place dans l'alliance; ... et surtout dans la personne du défunt qui est en quelque sorte trahie ou trompée à titre posthume<sup>229</sup>.

Inspiré par cette dernière conséquence, P. Fortier Beaulieu propose une interprétation mythologique ou magique du charivari selon laquelle le bruit n'a d'autre but que d'écarter l'esprit du défunt, lequel pourrait venir troubler le nouveau couple<sup>230</sup>.

Son interprétation sociologique est rejointe, au moins dans ses prémices, par celle de Lévi-Strauss. Les jeunes hommes protestent contre la prétention d'un veuf ou d'une veuve à épouser un célibataire<sup>231</sup>. N. Zemon Davis se place dans le sillage de ce dernier lorsqu'elle écrit que «*la jeunesse masculine a sur les filles de la localité une sorte de droit non seulement sentimental mais économique*»<sup>232</sup>.

E.-P. Thompson critiquera la thèse de Lévi-Strauss qui, dans un souci de généralisation, se risque à une simplification excessive. Pour le père du Structuralisme français, «*la nature profonde du remariage, qui consiste toujours*

<sup>226</sup> LEVI-STRAUSS, *Op. cit.*, p. 300.

<sup>227</sup> KARNOOIH, *Op. cit.*, p. 34. Voir GAUVART et GOKALP, *Op. cit.*, p. 703; GRIMBERG, *Op. cit.*, p. 145; REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>228</sup> Fr. Zonabend, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 378.

<sup>229</sup> BURGUIERE, *Op. cit.*, p. 184.

<sup>230</sup> FORTIER BEAULIEU, P., *Le veuvage et le remariage*, *Op. Cit.*, p. 67-69. Voir BELMONT, *Op. cit.*, p. 19; SOURIOUX, *Op. cit.*, p. 403.

Selon Y.-M. Bercé, «*les amours illicites seraient supposées contenir une véritable menace pour les récoltes. Elles attireraient selon une logique chrétienne naïve la punition des intempéries ou bien selon une pensée magique, leur anomalie emporterait le malheur.*» *Op. cit.*, p. 39 et 52. Ceci constitue une autre explication magico-religieuse du charivari comme révélateur de l'anomalie, comme manifestation du déséquilibre.

<sup>231</sup> FORTIER BEAULIEU, *Op. cit.*

<sup>232</sup> DAVIS, *Op. cit.*. Voir THOMPSON, *Op. cit.*, p. 299.

dans une captation – par un individu que son veuvage aurait dû mettre, si l'on peut dire, hors circuit – d'un conjoint qui cesse d'être disponible à titre général, et dont le détournement vient rompre la continuité idéale de la chaîne des alliances matrimoniales». Le rôle du bruit, dans le charivari, «consiste à signaler une anomalie dans le déroulement d'une chaîne syntagmatique. Deux termes de la chaîne sont disjoints, et, corrélativement, un de ces termes entre en conjonction avec un autre terme, bien que celui-ci soit extérieur à la chaîne»<sup>233</sup>.

L'anglais reproche à cette interprétation, d'abord, de remplacer la réalité concrète d'un remariage par «une anomalie dans le déroulement d'une chaîne syntagmatique», ensuite d'ignorer l'ensemble des autres circonstances tant domestiques que publiques qui donnent lieu au vacarme charivarique, enfin, d'un point de vue méthodologique, de détourner «d'une analyse globale en donnant aux structures mentales la primauté sur les phénomènes moraux, mentaux et sociologiques effectifs»<sup>234</sup>.

Laissons le débat de méthode.

Le charivari manifeste le désordre à l'intérieur de la communauté. Le mariage provoque un désordre inter et intra-familial; le remariage, entre autres anomalies, l'exacerbe et y révèle un second niveau de désordre, celui qui met en cause l'organisation de la société en catégories d'âge : d'un côté les mariés (y compris les veufs), de l'autre les jeunes dits à marier, ceux que définit et désigne le célibat<sup>235</sup>.

Les anomalies domestiques ou publiques avec ou en lieu et place du mariage sont les sources du désordre que manifeste le charivari.

2. Le temps du charivari, le chaos s'empare de l'espace communautaire. Le bruit et le rire renversent la musique et la hiérarchie; la communauté entre dans un temps où la raison ne règne plus, le temps de l'insensé, le temps du désordre, le *Temps Inversé*.

La déstructuration de l'ordre social rend compte de la désorganisation de l'ordre symbolique; le chaos imite le chaos, le désordre répond au désordre.

La communauté met en scène, joue, parodie le drame qui bouleverse son équilibre. Le jeu, la dérision, le rire seraient-ils le mobile essentiel du rituel charivarique ? «Le rire naît souvent d'un sentiment de paradoxe et de situations impliquant des anomalies ou des conflits d'idées; et comme le rappelle Keitt Thomas,

<sup>233</sup> LEVI-STRAUSS, *Op. cit.*, p. 294-295.

<sup>234</sup> THOMPSON, *Op. cit.*, p. 300.

<sup>235</sup> KARNOOUIH, *Op. cit.*, p. 39-40.

*il peut, par là même, refléter (et dans une certaine mesure diminuer) les tensions engendrées par les ambiguïtés structurales du système social idéal ou réel<sup>236</sup>».*

Psychodrame, le charivari, en même temps, joue manifeste le déséquilibre et modifie, manifeste et permet la recherche d'un nouvel équilibre à l'intérieur des mondes subjectifs et objectifs des acteurs, au sein de la communauté.

Le charivari sanctionne; il prend acte et condamne; il consacre et censure. Dans un même mouvement, il dépasse le déséquilibre et indique, signifie la limite, la règle.

Le rituel charivaresque permet la transition, le passage. Le chaos, - l'instabilité - laisse à chacun la possibilité de s'insérer au sein de nouvelles catégories qui devront se recomposer et s'harmoniser au départ du système préexistant à la recherche d'un nouvel équilibre; il provoque une réorganisation des relations réelles et symboliques et un réarrangement des éléments - déjà ou nouvellement présents - dans l'organisation sociale et culturelle. Cette action n'est pas passive, les acteurs, sujets et objets du psychodrame, devront accepter ces transformations, subir l'exigence de leurs lois et mouler leurs comportements dans le cadre de ces nouvelles normes : les intérioriser<sup>237</sup>.

Gardons-nous de sombrer dans l'euphorie. L'idée d'un système englobant se réorganisant sans cesse au gré d'une succession de phases d'équilibre, de tension croissante et de transition est agréable, rassurante et, peut-être utile, mais elle ignore l'existence d'autres systèmes qui entrent en relation ou en conflit avec la communauté et néglige l'intense violence que revêt parfois le charivari.

Le dossier de procédure de 1629 comme les sources ecclésiastiques et civiles (juridiques ou judiciaires) ou les récits des folkloristes ne sont, in fine, que le résultat, les traces d'expériences inter-culturelles, de la rencontre entre divers systèmes. Le système communautaire ne nous est connu que par ses rencontres, ses conflits avec les agents de l'Eglise et de l'Etat depuis le début du XIV<sup>e</sup> siècle. Comment croire que de telles relations n'ont pas influencé et fait évoluer les communautés ? Ces rencontres, ferments externes de transformation, remettent bien plus violemment en cause le système que les réorganisations qui, en fait, ne sont que changements de positions des acteurs et non des règles qui déterminent leurs interactions à l'intérieur du groupe.

Le procès qui oppose Thierry Scaillet aux jeunes hommes de Walcourt illustre doublement cette tension. Tandis que le greffier, en refusant de payer le droit puis en portant plainte à Namur affirme son appartenance à

<sup>236</sup> INGRAM, *Op. cit.*, p. 257. THOMAS, K. V., *The Place of Laughter in Tudor and Stuart England*, dans *The Times Literary Supplement*, n° 3906 (21/01/1977), p. 77.

<sup>237</sup> KARNOOOUH, *Op. cit.*, p. 34, 39 et 41.

un autre ordre que celui de la communauté<sup>238</sup>, les jeunes hommes se réfèrent constamment non seulement dans leurs discours mais autant dans leurs gestes à la coutume et aux usages qui selon eux régissent la vie dans leur ville.

Le procès puis la condamnation de ces derniers peuvent-ils être restés sans effet sur leurs pratiques, leurs perceptions et leurs conceptions ? D'autres part, le comportement du greffier pose question. Témoignent-ils d'une appartenance (aveugle ?) à un système différent de celui des gens de Walcourt, celui que semble défendre le procureur général, ou use-t-il des contradictions entre les deux systèmes pour tirer son épingle du jeu ? Dans le premier cas, il aurait échangé une aliénation pour une autre, dans le second, l'aliénation connaîtrait des limites et permettrait la mise en oeuvre de stratégies<sup>239</sup>. Là où réapparaît la liberté ...

La violence, troisième caractère formel du charivari, oblige à se réinterroger sur la relation entre ceux qui mènent et ceux qui endurent la vindicte ? Selon l'explication du charivari comme temps de transition permettant une réorganisation du système, le rituel repose sur un consensus qui englobe les deux parties. Il est pourtant une occasion de tension parfois très grave. La relation entre meneurs et charivarisés est antagoniste avant tout, et ce conflit ne se limite pas aux formes. Les uns et les autres «*ne sont pas simplement définis par leurs rôles dans le rite, mais par leurs positions affrontées dans la société locale et le charivari illustre les conflits permanents du village et du quartier*<sup>240</sup>».

Le charivari consacre et censure les actes, certes ; il sanctionne en même temps et avec une ambiguïté semblable les acteurs - agents du déséquilibre.

Par le charivari, la communauté signifie à l'acteur la tension consécutive à son geste. Mais, ce faisant, elle lui donne ainsi le moyen de modifier cette situation. Par le paiement d'un droit, par exemple, l'auteur de l'anomalie ou les «sires des noces» rachètent leur appartenance à la communauté dont ils s'étaient en quelque sorte exclus<sup>241</sup>.

<sup>238</sup> Si le greffier prend le risque de relâcher voire de rompre ses liens à l'intérieur du système communautaire, c'est que son appartenance - par son aisance matérielle, son éducation (il est juriste) et ses amitiés - à un autre système, un ordre présentant une cohérence comparable lui permet une certaine indépendance par rapport à son ordre. S'il est exclu du premier, il appartient encore au second. Et si le procès était l'indice de la confrontation entre les logiques des deux systèmes auxquels il appartient. Trois intentions pourraient motiver son opiniâtreté : vis-à-vis de ceux de Walcourt, s'extraire des obligations liées à l'appartenance à la communauté et, de manière contradictoire, y asseoir son pouvoir ; vis-à-vis des membres du second système, montrer son indépendance par rapport à la communauté et rétablir son prestige quelque peu entaché par les événements qui ont eu lieu lors du mariage de sa fille ; et, comme agent de la centralisation, imposer la logique du second ordre au premier système.

<sup>239</sup> Voir P. BOURDIEU, *Le sens pratique*, Paris, 1980. Reste à déterminer dans quelle mesure l'aliénation limitée du greffier est le fait d'une double appartenance à deux systèmes concurrents ou un fait général partagé par tous les membres de la communauté. Il s'agit peut-être d'une question de degré.

<sup>240</sup> A. BURGUIERE et D. FABRE, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 373.

<sup>241</sup> BELMONT, *Op. cit.*, p. 18.

Cependant, peut-être dans les cas d'anomalies les plus extrêmes ou lorsqu'il y a refus de paiement du droit, le but recherché devient l'humiliation durable, voire le rejet de la communauté<sup>242</sup>.

Dans une cité, la bonne renommée est un passeport irremplaçable. Selon N. Gonthier, *«l'injure vient ébranler cette garantie en forgeant le doute sur les qualités réelles de la victime. Si elle ne reçoit pas de démenti immédiat, les affirmations qu'elle contient prennent corps et deviennent vérité. [...] En insultant son adversaire, l'agresseur lui conteste un droit essentiel, le droit à exister au sein de la communauté. Il le met à l'écart en le désignant comme hors norme : il le diffame»*<sup>243</sup>.

Atteinte à l'honneur, le charivari conduit rarement à la mort - par humiliation ou par le suicide - mais son message «social» peut apparaître très clair : cet avertissement pourrait s'aggraver jusqu'à l'exclusion définitive de la communauté<sup>244</sup>.

Le charivari se révèle une médaille à deux faces.

Pour Fr. Zonabend, *«selon que les deux parties ont le même intérêt, participent de la même culture, comme cela se réalise dans les charivaris à connotations sexuelles ou matrimoniales, celui-ci participe alors d'un rite d'intégration sociale. Au contraire, dans les charivaris e type politique, le but est d'aboutir à l'expulsion, le rite devient alors d'exclusion»*<sup>245</sup>.

Je préfère, pour ma part, voir entre intégration et exclusion plus une différence de degré que de circonstance.

Le charivari manifeste et modifie. Le bruit, la dérision et la violence qu'il donne à voir et à entendre ressemblent à la farce organisée d'un désordre réel où se construit la stabilité future. D'une certaine manière, qu'au travers d'un *Désordre organisateur*, il agisse par intégration ou exclusion de la communauté de ceux qui menacent son équilibre, qu'il consacre ou censure leurs gestes - mariages et/ou anomalies sociales -, le charivari affirme l'existence, assure la cohérence et protège la subsistance d'une façon de percevoir et de concevoir, de dire et d'agir le vivre ensemble, le lien social : *l'ordre communautaire*.

3. Le charivari n'est pas l'ordre communautaire, l'ordre communautaire ne se confond pas avec le charivari.

Pour expliquer la nature du lien qui les unit, je suis partis de la communauté comprise comme un système. Henri Rey-Flaud reproche aux historiens d'ignorer l'autre pôle de la relation, au moins dans l'une de ses dimensions : le rituel. Rien n'est dit de lui : de son scénario, des motifs et des thèmes qu'il met en scène. *«Or, selon lui, dans le charivari, le rituel lui-même, à travers*

<sup>242</sup> CASTAN, *Op. cit.*, p. 203.

<sup>243</sup> GONTHIER, *Op. cit.*, p. 133-134.

<sup>244</sup> SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 288; THOMPSON, *Op. cit.*, p. 290.

<sup>245</sup> LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 278.

*toutes les conduites qui le supportent, recèle une vérité fondamentale. À côté de la recherche de l'historien, il y a donc une place pour la prise en compte du sens du rite, lequel est au-delà de toute signification inscrite dans le hic et nunc de telle ou telle manifestation. Car le charivari n'est pas une forme neutre. Les éléments qui le composent, si incohérents qu'ils paraissent à l'observateur, énoncent, une fois interprétés, un discours articulé.<sup>246</sup>»*

Etudier le rituel comme un discours, conduit à s'interroger autant sur ce que révèle sa structure (objet de la linguistique pour le langage verbal) - le signifiant - que sur ce qu'il nous dit - le signifié.

La difficulté que rencontre l'analyste d'un phénomène tel que le charivari est qu'il n'a aucun accès direct aux tenants de cette seconde question. Henri Rey-Flaud fait le pari qu'il est possible de déduire le sens du rituel, un sens qui, transcendant temps et espace, serait proprement culturel. Son raisonnement inductif - d'inspiration structuraliste - fondé sur les formes du charivari le mène à un résultat comparable au mien - influencé par le fonctionnalisme.

Pour l'auteur, le charivari incarne les défenses dressées contre les atteintes portées à la loi ou Loi. *«Car ce rituel était alors gardien et sauvegarde de la culture, dans le double champs où les dons primordiaux qui la supporte (les femmes et les terres) sont conditions de toute police et le support même du sujet humain.<sup>247</sup>»*

Mise en scène baroque, le charivari supporte comme enjeux le partage des femmes et l'affirmation de la Loi<sup>248</sup>.

Ayant posé le rôle du rituel - conserver et affirmer la Loi -, il définit son champ, son domaine : la morale sexuelle fondamentale et les rapports élémentaires entre les sexes. *«L'inobservance des fonctions et des places dans le couple, et, par-delà, dans le groupe, est une remise en cause de la Loi, dont nul ne peut prétendre se tenir exclu. Remise en cause ressentie inconsciemment comme insoutenable, à quoi répond l'insoutenable obscénité qui la dénonce.<sup>249</sup>»*

Ensuite, il distingue et met en lumière deux dimensions du rituel.

Le rituel, dans son énoncé de la Loi, fait toujours référence à un tiers élément, qui fonde le caractère licite ou illicite de l'union : l'enfant. *«Ainsi, lors des nuits de noces frappées d'interdit (les secondes noces surtout), le vacarme condamne d'avance l'enfant à naître de cette union. Mais les charivaris de nuits*

<sup>246</sup> REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 11 et 12.

<sup>247</sup> REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>249</sup> REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 143 et 151.

de nocces légitimes protestent tout aussi bien par leur vacarme contre le couple «non médiatisé par l'enfant».<sup>250</sup>»

De là, il introduit la notion de dette : «L'antique et obscure interdiction jetée sur la sexualité, en affirmant que toujours l'union de l'homme et de la femme inscrit une dette au livre de la Loi. Dette à payer, a cru Lévi-Strauss, par le don d'une autre femme, sur quoi il fonde l'échange et la naissance de la culture. Dette selon nous impayable, sur quoi nous fondons en retour la structure même de la Loi [...] - Loi que nul n'est à même de remplir absolument : à partir de quoi certaines unions sont permises «quand même» et certains enfants intégrés à la collectivité, plus ou moins bien.»

Il ajoute : «Le charivari ne dit pas la morale sexuelle, laquelle est tout à la fois [...], en deçà et au-delà du discours : il formule seulement le code sexuel, au sens où le code est le «précipité» de la Loi, infiniment variable donc selon les temps.»

L'indemnité ou le droit payé par les jeunes mariés autorise l'enfant à trouver - prendre - sa place dans le couple qui l'accueille, et au-delà dans la société où il va grandir<sup>251</sup>.

Le charivari se découvre une dimension nouvelle, comme une fondamentale condamnation de l'inceste, dans la mesure où l'inceste, selon Malinowski, équivaldrait à la confusion des âges, au mélange des générations et à un renversement brutal de tous les rôles<sup>252</sup>.

«Aussi sont considérés comme incestes le détournement de mineurs ou le simple mariage d'époux de générations différentes [...], lorsque, par exemple, un homme épouse une femme «dont il pourrait être le père», dit le sentiment populaire, commettant ainsi une sorte d'inceste «métaphorique».<sup>253</sup>»

Cependant, la règle de la prohibition de l'inceste n'est pas la Loi. «La Loi est celle de la dette primordiale, [...], qui n'est écrite et ne peut être écrite nulle part et qui fait retour dans l'imaginaire humain sous la forme du don fondamental (Mauss), de l'échange des femmes (Lévi-Strauss) ...»

La prise en compte de cette dette permet de comprendre pourquoi le charivari intervient chaque fois que la collectivité éprouve le sentiment qu'ont été transgressées «les règles qui régissent dans le groupe tous les avatars imaginaires de cette dette, dons, contre-dons, échanges et alliances, qui tous se déploient d'abord, il est vrai, dans le domaine de la sexualité ...»

«Le charivari est le gardien de la loi primordiale, qui met en jeu le don, l'échange et la perte et dont la sexualité est le champ premier, certes, celui qui fonde tous les

<sup>250</sup> Il précise : «L'analyse de Lévi-Strauss est impeccable dans l'affirmation de cette moitié de vérité qu'elle soutient.» Cf. LEVI-STRAUSS, *Op. cit.*, p. 335.

<sup>251</sup> REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 217-218.

<sup>252</sup> MALINOWSKI, B., *Sex and repression in savage society*, New-York-Londres, 1927, p. 231, cité par Lévi-Strauss, *Structures élémentaires de la parenté*, p. 557.

<sup>253</sup> La formule est de Lévi-Strauss dont l'analyse s'engage sur une voie toute différente de celle de H. Rey-Flaud, Cf. *Structures élémentaires de la parenté*, p. 12.

*autres, mais non pas le champ exclusif. On découvre alors que, sous la diversité apparente des situations qui ont pu «secondairement», comme on dit donner lieu à des charivaris [...], ce sont toujours les questions d'échange et de partage des biens qui supportent la révolte.<sup>254</sup>»*

Le charivari n'est pas la Loi, la Loi ne se confond pas avec le charivari. Le charivari est un discours, la Loi est à la fois en deçà et au-delà du discours.

Le charivari et la Loi s'inscrivent-ils dans le même lien de signification que celui qui uni le signifiant et le signifié ? Si cela est le cas, que savons nous du signifié, de la Loi et de sa possible identité avec ce que nous avons appelé dès le début de ce chapitre l'ordre communautaire ?

Afin de bien comprendre, de relativiser peut-être, la portée de ce que nous pourrions écrire de l'ordre de la communauté, il nous paraît important d'aborder deux questions d'ordre épistémologique.

1. *Le charivari – comme l'ordre communautaire – n'est pas objet d'histoire.* Où que nous tournions le regard, nous ne disposons d'aucune trace directe de ces réalités. Jamais les acteurs n'ont élaboré un discours organisé intégrant les agents, les formes, la juridiction et la signification de tels comportements ni même témoigné de leur vécu, de leur perception, de leur interprétation du phénomène. En fait, une observation attentive du corpus heuristique oblige à conclure que les sources ne permettent de retracer qu'une seule histoire, celle de la répression du charivari et de l'ordre de la communauté à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. Une autre approche de ces traces du passé ne serait que *protohistoire* – recherche à partir de témoignages écrits sur des groupes humains qui n'ont pas eux-mêmes laissés de texte<sup>255</sup> – ou *ethnologie* – reconstitution de l'histoire de groupes humains pour des périodes pour lesquelles il n'existe pas d'écrit mais une tradition orale (sens anglo-saxon du concept)<sup>256</sup>.

2. *L'ordre (et le droit) communautaire – comme le charivari – n'est pas objet de science juridique.* Ils nous incitent à réfléchir sur les notions d'ordre, de droit et de loi. Contrairement au droit contemporain, objectif, descriptif ou prescriptif, dans une certaine mesure positif, celui de la communauté s'affirme comme inhérent au vécu de la communauté. Il se présente comme subjectif, inexprimé, relatif. Il est agi et vécu et non promulgué et raisonné; il se réfère à l'usage et non à un concept abstrait tel que la justice ou l'équité; et si, loin de nourrir l'ambition de régir l'avenir, il perpétue le passé, c'est en s'inscrivant dans une actualisation perpétuelle, dans un présent de chaque instant<sup>257</sup>. J.

<sup>254</sup> REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 242-245.

<sup>255</sup> Définition proposée par R. NOËL.

<sup>256</sup> Définition proposée par E. ROOSENS.

<sup>257</sup> THOMPSON, *Op. cit.*, p. 309.



Cl. Margolin a écrit du charivari qu'il est une réaction *naturelle* d'une société *naturelle*, c'est-à-dire, non institutionnalisée<sup>258</sup>.

Je crois néanmoins qu'il est possible de produire un discours tendant à l'objectivité à propos du charivari et de l'ordre communautaire au travers du temps. Ceci à une triple condition : 1. se construire un cadre spatio-temporel et conceptuel de référence<sup>259</sup>, une caisse de résonance qui permettra à la fois de limiter la détermination socioculturelle du chercheur et de mettre en perspective les informations à recueillir; 2. après avoir établi (critique externe) les sources disponibles, travailler chaque pièce pour elle-même d'abord, en relation avec les autres ensuite, afin de s'en imprégner et d'en extraire tous les éléments d'information qu'elle recèle<sup>260</sup>; 3. tenter de reconstruire le processus qui a amené à la production de la source et le système qui soutient l'information découverte au moyen d'une méthode comparative, hypothétique et doublement dialectique. Comparative, par la confrontation de l'information avec les résultats de la recherche bibliographique, c'est-à-dire, des informations analogues produites dans des contextes différents. Hypothétique, par la formulation d'interprétation - synthèse, induction, déduction, rapprochements, oppositions, hiérarchisation, ... - moment de création, espace pour l'imagination. Doublement dialectique, d'une part dans un constant va et vient entre le traitement des sources et l'enrichissement du cadre référentiel, d'autre part, par de nombreux allés-retours entre l'élaboration d'hypothèse et la confrontation à la réalité des sources et du cadre référentiel<sup>261</sup>.

L'ordre de la communauté n'est jamais défini avec précision dans son contenu. Le charivari se déchaîne en face de la maison du perturbateur. Un espace réel qui renvoie à un espace symbolique : l'espace transitoire entre l'espace public, celui de la communauté offensée, et l'espace domestique de l'offenseur<sup>262</sup>. Pour E.-P. Thompson, il s'agit d'un système de valeur ou d'un code sexuel spécifique à chaque communauté et qui peut être mis à jour grâce au rituel<sup>263</sup>. M. Ingram met en évidence l'ambiguïté du langage du charivari qui peut exprimer soit la réalité et l'importance des relations hiérarchiques, soit le principe niveleur, et même anarchique selon lequel toutes les distinctions sociales sont, en définitive artificielles<sup>264</sup>. «*Paradoxalement, donc, le charivari*

<sup>258</sup> MARGOLIN, *Op. cit.*, p. 580.

<sup>259</sup> Dans ce cas, tout ce qu'il sera possible de trouver sur Walcourt, le début du XVII<sup>e</sup> siècle, le charivari et la culture populaire. Nous n'avons pas eu l'opportunité d'approfondir le dernier aspect.

<sup>260</sup> Voir GINZBURG, C., *Signes, traces, pistes, ..., Op. cit.*

<sup>261</sup> Cette proposition méthodologique sans en être directement inspirée, rejoint celle qu'assigne MALINOWSKI à l'anthropologie contemporaine dans le chapitre introductif de son livre phare : *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, 1989 ( première éd. : 1922), introduction : *Sujet, méthode et but de cette enquête*, p. 57-82.

<sup>262</sup> BONNAIN-MOERDYK et MOERDYK, *Op. cit.*, p. 385.

<sup>263</sup> THOMPSON, *Op. cit.*, p. 300 et 301.

<sup>264</sup> Voir DONALDSON, I., *The World Upside-Down : Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford, 1970, p. 1-20.

*peut affirmer à la fois l'idéal hiérarchique, face à l'anarchie inquiétante, et un idéal égalitaire, face à la domination oppressive.*<sup>265</sup>»

Cette hiérarchie s'impose de manière plus précise dans les rapports entre l'homme et la femme à l'intérieur du couple mais aussi dans la définition identitaire et sociale des groupes des célibataires et des gens mariés<sup>266</sup>. J.-Cl. Margolin y lit «une aspiration à une monogamie authentique, considérée comme l'aboutissement d'un célibat provisoire»<sup>267</sup>. Et tous les auteurs soulignent l'unité, la cohérence de l'ordre communautaire. Marc Augé suggère, à ce propos, «qu'il n'y a jamais dans une société de contre-idéologie à proprement parlé, que les tensions et les conflits sont toujours déjà présent dans le symbolisme et qu'ils constituent en quelque sorte sa charge idéologique»<sup>268</sup>.

En résumé, l'ordre communautaire se présente comme un ensemble d'usages organisés en un système de valeurs déterminant à l'intérieur de chaque système communautaire la position de chacun de ses membres en fonction de son groupe d'appartenance (sexuel et matrimonial), le comportement attendu de chacun d'eux et les relations qu'ils entretiennent sans qu'il y ait de distinction entre espace public et espace domestique<sup>269</sup>.

Cette définition rejoint celle de la culture. En tout cas d'un état de culture d'une société non institutionnalisée qui ignore l'individu et la vie privée.

A Walcourt, il est deux façons complémentaires de lire les événements : du point de vue de la communauté perçue comme système que le charivari a pour fonction de préserver ou du point de vue des relations, des échanges entre les membres du réseau communautaire.

En refusant de payer le droit, Ghislain Mouvet exaspère le désordre que son mariage provoque dans la communauté. La jeunesse poursuit néanmoins le rituel d'intégration jusqu'à son terme. Elle confisque d'autorité le tonneau de vin comme gage puis, le marié fuyant à nouveau ses obligations communautaires, elle invite l'ensemble de la communauté à partager le vin et installe le chaos (désordre organisateur), le tumulte dans les rues de la ville et sous les fenêtres du greffier le temps de la nuit. Elle manifeste et modifie. D'une certaine

<sup>265</sup> INGRAM, *Op. cit.*, p. 258.

<sup>266</sup> INGRAM, *Op. cit.*, p. 258-259.

<sup>267</sup> MARGOLIN, *Op. cit.*, p. 600. Voir KARNOUOH, *Op. cit.*.

<sup>268</sup> LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 390.

<sup>269</sup> Thompson écrit : «L'importance des rites de charivari ne saurait résider dans une seule fonction ou groupe de fonctions mais dans le fait qu'ils sont [...] un révélateur extrêmement sensible des changements dans la définition des rôles sexuels ou matrimoniaux. Ils sont aussi la preuve des moyens par lesquels même la relation la plus privée et «personnelle» est conditionnée par les normes et les rôles qu'impose la société dans laquelle le couple agit, se querelle, ou s'aime. La société est l'hôte, mais les partenaires sont les otages de son opinion.» *Op. cit.*, p. 300.

manière, le lundi matin, les choses sont rentrées dans l'ordre; le mariage a été consacré et les mariés intégrés par la communauté ... contre leur gré.

Lorsque Thierry Scaillet tente d'obtenir réparation, la communauté, via ses autorités - le mayeur et les échevins - et sa jeunesse se rit de lui : justice a été rendue, l'ordre a été rétabli.

Le greffier ne s'en laisse pas compter; il cherche justice plus loin, plus haut, ailleurs. La communauté résiste et réagit contre l'ingérence des agents d'un ordre concurrents, le mayeur entame une action à Walcourt. Le 5 mai, cependant, lors de la séance du Conseil provincial, la détermination de Thierry Scaillet apparaît clairement : il fait appel à la justice du Roi contre celle de la communauté; par ce geste, il met en cause l'existence même de l'ordre communautaire. Dès la nuit du lendemain au surlendemain, la communauté, vraisemblablement par l'entremise des jeunes hommes, enclenche un *rituel d'exclusion* contre le greffier. Le feu, les jonchées, les destructions de ses cultures, de ses récoltes, de son fourrage ont une signification qui ne trompe personne. «*Dans une société agraire, ce «forfait» équivalait à une déclaration de guerre ouverte, qui remettait en cause le droit de vivre dans la communauté pour ceux qui en étaient victimes.*<sup>270</sup>»

Par deux charivaris, la communauté installe et protège son ordre par l'intégration forcée d'un mariage en soi déstabilisateur et par les marques d'exclusion de celui qui le conteste.

Les jeunes célibataires de Walcourt, le mayeur, le greffier et sa famille participent d'un réseau de relations et d'échanges. Ghislain Mouvet, l'étranger, le vieux, le riche fait sa cour à une jeune fille à marier de la communauté. Les jeunes hommes souhaitent le faire entrer dans le réseau, ils cherchent à entrer en relation avec lui. D'abord par les mots de la pasquille, par les coups dont ils le menacent, puis par le droit qu'ils lui réclament, ils créent autant d'occasion d'entrer en contact, de le rencontrer. Le gendre de Thierry Scaillet évite, rejette ce qu'il considère comme des agressions, des exactions. Il ne vient plus à Walcourt lorsque les menaces se précisent, puis part se marier loin de la ville.

Les provocations - de *provocare*, appeler dehors - se multiplient, l'agressivité augmente. La jeunesse, en se rendant le lendemain des noces à Somzée, contraint Ghislain Mouvet à ce à quoi il se refusait : entrer en relation avec les jeunes hommes de Walcourt. Ils échangent des mots, le ton monte; le lendemain, les jeunes prennent le vin en gage de l'échange futur : la fille, la paix, le vin contre leur droit. Si l'échange n'a pas lieu par la volonté du gendre du greffier, il s'est fait contre son gré. Le gage est transformé en don forcé. C'est le rituel à l'intérieur duquel elles s'inscrivent qui assure la légitimité de la saisie et de la transformation du gage en don.

<sup>270</sup> SCHINDLER, *Op. cit.*, p. 278.

En contestant l'existence du droit de la jeunesse, en considérant la prise et la consommation du vin comme un vol, Thierry Scaillet nie la relation mise en place. Par son acharnement à ne pas vouloir se satisfaire d'un arrangement local et à exiger la condamnation des outrages et injures dont il se dit victime, il écrase le symbolisme des gestes de la jeunesse et signifie sa non-participation au réseau de relations et d'échanges. Les agressions dont il sera victime consacrent son retrait du jeu communautaire et manifestent la rupture entre la communauté et un de ses membres.

Par deux charivaris, les composants de la communauté créent et rompent des liens par l'échange, le don et le contre-don, par le rejet de celui qui refuse de se soumettre aux exigences de son ordre.

*«Mais le charivari ne met pas simplement en conflit ou en relation deux partis dans le champ clos de la micro-société locale. Entre «actifs» et «passifs», ou au-dessus d'eux, il y a toujours un moyen terme : la loi et sa mise en oeuvre, la répression. Car très tôt les lois de l'Eglise et de l'Etat ont refoulé la coutume et la possibilité du recours à la loi a accentué le conflit. Quelle place tient la puissance répressive dans la stratégie des acteurs ? Détermine-t-elle d'importantes évolutions du charivari ?<sup>271</sup>»*

Si le recours aux lois de l'Etat et aux pouvoirs publics contre le charivari manifeste son désir d'indépendance par rapport à l'ordre de la communauté et son souhait d'appartenance à cet autre ordre, l'ordre de la loi, l'ordre public, il n'est pas certain qu'il soit suffisant pour blanchir aux yeux des habitants de Walcourt l'honneur blessé de Monsieur Scaillet.

Etienne CLÉDA

<sup>271</sup>

A. BURGUIERE et D. FABRE, dans LE GOFF et SCHMITT, *Op. cit.*, p. 374.



# LE MYTHE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE SELON STENDHAL ET MICHELET

---

Un monde nouveau vient de naître : *La Chartreuse de Parme* commence comme un mythe des origines de la Révolution Française en Italie. Stendhal célèbre l'épopée des soldats de l'an II continuée en l'an VII au pays de ses rêves « où pousse l'oranger ». Cela sonne comme *Le chant du départ*. *La Chartreuse de Parme* n'est pas d'abord le roman de Fabrice del Dongo, parce qu'elle est d'entrée et jusqu'au bout le poème de la Genèse de la République. Stendhal publie son roman au printemps de 1839, mais il prétend l'avoir écrit à Padoue en 1830, l'année de la Révolution de Juillet. Michelet d'autre part publie les deux premiers livres de son *Histoires de la Révolution française* en février 1847 et les deux suivants — le récit des fédérations et de la Fête de la Fédération se trouvent dans le livre III — en novembre 1847. Le 2 janvier 1848 son cours sur la Révolution, au Collège de France, est interdit par le gouvernement. Le 24 février commence la Révolution de 1848 et Michelet reprend son cours le 6 mars. Le livre III, et en particulier le chapitre 10 — « Du nouveau principe ; organisation spontanée de la France » - et le chapitre 12 « De la religion nouvelle. Fédération générale » — raconte l'épopée de ce monde nouveau qui fut la grande utopie des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Stendhal écrit un roman historique, Michelet une histoire *poétique* de la Révolution, tous deux inventent un nouveau mythe moderne.

Michelet, éditeur et traducteur de Giambattista Vico en France, sait bien que les poètes de l'antiquité furent les premiers historiens de l'humanité, que les mythes dont ils se sont faits les interprètes ont tous une signification historique et que l'historien, même moderne, est l'homme qui saisit et invente le sens des événements pas seulement d'après les documents et les livres, mais dans la tradition populaire orale. Selon Vico et Michelet, le monde civil est l'œuvre des hommes, les peuples font leur histoire et la reconnaissent à travers les mythes qu'ils ont inventés pour la raconter *indirectement*, dans une transposition poétique : les mythes sont de grandes métaphores de l'Histoire. Il n'y a pas de faits historiques, il n'y en a que des interprétations. Et l'historien poète, surtout s'il est « né peuple » et reste solidaire de lui, est mieux disposé à comprendre la signification d'un grand événement que les méticuleux observateurs des faits car les faits par eux-mêmes sont insignifiants et constituent l'ossuaire de l'histoire.

Ce mythe de la Révolution est donc un mythe des origines, l'équivalent de la *Théogonie* grecque ou de la *Genèse* biblique, et il a donc une portée

métaphysique : qui ou qu'est-ce qui fonde ce nouveau monde civil et politique moderne ? Le roman aussi bien que l'histoire nous proposent ensemble l'énigme de la fondation.

## I - LA CHARTREUSE DE PARME<sup>1</sup>, LE ROMAN DE LA FÊTE INTERROMPUE...

« Ce moment est encore unique dans l'histoire :  
figurez-vous tout un peuple amoureux fou ».

*La Chartreuse de Parme*, chapitre premier, p. 32.

### 1 . Vive la République !

Stendhal nous fait remarquer que « suivant l'exemple de beaucoup de graves auteurs, [il a] commencé l'histoire de [son] héros, une année avant sa naissance » (31), soit, selon Horace, *in medias res*, au beau milieu des faits. Cette composition permet de situer le protagoniste dans le milieu historique où il a vu le jour tout en laissant son origine dans un demi-jour énigmatique. Fabrice del Dongo est l'enfant de la Révolution. Sans l'arrivée de « la jeune armée » (21) d'Italie à Milan, le 15 mai 1796, Fabrice ne fût pas né où il eût été le digne fils du marquis del Dongo, sur le modèle de son frère Ascanio. Il naît bâtard d'un de « ces va-nu-pieds superbes » de l'an II (et de l'an VII, en Italie) et d'une marquise à qui la Révolution a permis de jeter son bonnet par dessus les moulins. Fils du lieutenant Robert qui a détourné de ses anciens devoirs une noble dame de l'ancien monde pour lui faire un bel enfant dans le nouveau, Fabrice n'est pas tout à fait né de père inconnu, mais en tout cas de père clandestin et passager. Sa naissance, du moins, est-elle une histoire d'amour, et d'amour libre. Un père (grotesque) avait deux fils ; et Fabrice est bien évidemment le fils prodigue de ce marquis del Dongo qui n'est son père que de nom.

Le lieutenant Robert, sans patronyme, est donc tout aussi éphémère que la fête républicaine au cours de laquelle il a cocufié un représentant exemplaire du vieux monde que la République a subverti de fond en comble. Car Milan en 1796, c'est le carnaval : toutes les autorités les plus sacrées (c'est-à-dire les anciens codes symboliques qui maintiennent en vie péniblement un univers moribond) sont subitement tuées par le ridicule. La caricature de Gros racontée par Stendhal illustre très exactement la joyeuse mise à mort du vieux roi dans un vaste éclat de rire universel, pendant le carnaval. L'archiduc, représentant à Milan de l'Empereur d'Autriche « avait eu l'idée lucrative de faire le commerce des blés (...) » « sur le revers d'une feuille de vilain papier jaune, Gros dessina le gros archiduc ; un soldat français lui donnait un coup de baïonnette dans le ventre et, au lieu de sang, il en sortait une quantité de blé incroyable » (23). Image parfaitement rabelaisienne de la désacralisation du pouvoir par l'ironie.

<sup>1</sup> Nous ferons toutes nos références, par simple indication, entre parenthèses, de la page citée, à l'édition du « Livre de poche », Librairie générale française, Paris, 1983.

Ce dessin « parut un miracle descendu du ciel » (23)... des Lumières, bien entendu. Le carnaval mime — et, pour une fois, c'est pour de vrai — la mise cul par dessus tête des codes sociaux qui prétendent fonder légitimement les pouvoirs civils et politiques. C'est la Révolution pour rire.

Or, cette Révolution détruit pour de bon et pas seulement symboliquement les antiques symboles de l'autorité, pour les remplacer non par une nouvelle symbolique, mais par une suspension festive de tout ordre établi ; autrement dit elle instaure la liberté. Ce n'est pas un changement de régime politique et social, parce que c'est une résurrection et un retour à l'innocence des origines. Le mythe de la Révolution reprend sous une forme rajeunie les mythes de l'Eden et de la Résurrection, de la Résurrection comme retour au paradis perdu, en traversant l'abîme de la mort masqué par les antiques symboles du passé. Milan en 1796 c'est la Belle au Bois Dormant réveillée : « Les miracles de bravoure et de génie dont l'Italie fut témoin en quelques mois réveillèrent un peuple endormi » (21). Le réveil de cette résurrection collective de tout un peuple lui ouvre les yeux sur deux réalités jusque-là occultées : l'amour et la politique. De « républicains » énergiques au Moyen Age devenus « fidèles sujets », les Lombards avaient oublié ensemble la passion de l'amour et celle de la liberté. « Bientôt surgirent des mœurs nouvelles et passionnées. Un peuple tout entier s'aperçut, le 15 mai 1796, que tout ce qu'il avait respecté jusque-là était souverainement ridicule et odieux. Le départ du dernier régiment de l'Autriche marqua la chute des idées anciennes... » (22) et l'amour de la liberté engendra de nouveau la liberté de l'amour. « On était plongé dans une nuit profonde » par le despotisme et « tout à coup l'on se trouva inondé de lumière » (22). Telle est la version « philosophique » du mythe chrétien du « peuple qui marchait dans les ténèbres » (de la mort) et « qui a vu soudain une grande lumière », celle du Christ sauveur et ressuscité. En 1789, c'est « le sans-culotte Jésus » de Gracchus Baboeuf et la lumière est celle de la Raison et de la Révolution. Car le mythe de la résurrection inclut la nécessaire traversée de la mort pour accéder à une nouvelle vie.

Stendhal reconnaît d'ailleurs ce caractère provisoire de cette fête de la liberté : « Cette époque de bonheur imprévu et d'ivresse ne dura que deux petites années ; la folie avait été si excessive et si générale, qu'il me serait impossible d'en donner une idée »... (28). Stendhal, racontant son arrivée en Italie (en 1800), dans sa *Vie de Henry Brulard*, doit faire face à la même aporie de l'écriture : « Quel parti prendre ? Comment peindre le bonheur fou ? Le lecteur a-t-il jamais été amoureux fou ? A-t-il jamais eu la fortune de passer une nuit avec cette maîtresse qu'il a le plus aimée en sa vie ? Mais je ne puis continuer, *le sujet surpasse le disant* » (souligné par moi).<sup>2</sup> Et, plus loin, c'est la dernière phrase écrite de *Brulard* : « on gâte des sentiments si tendres à les raconter en détails ».<sup>3</sup> Ainsi l'intensité d'un sentiment en exclut la durée : l'ivresse de la folie ne doit pas se prolonger sous peine d'amortissement. Et pareillement l'intensité — « le coup de foudre », en quelque sorte — interdit

<sup>2</sup> STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Edition « Folio », Gallimard, Paris, 1973, p. 436.

<sup>3</sup> Id., *ibid.*, p. 435.



de raconter en détails comme un événement ce qui n'existe que dans une improvisation éphémère. C'est là que le poète l'emporte sur l'historien, parce qu'il transpose le déroulement des faits en images ou en échos de sentiments. Mais il arrive que le poète soit dépassé par le sentiment lui-même et ne trouve plus les mots pour le dire. Longin, le premier, avait noté que « le silence d'Ajace (dans *l'Odyssée*) est grand et plus sublime que tout discours ». Pour la bonne et simple raison que le *sentiment* du sublime, « écho de la grandeur d'âme » subvertit à lui tout seul tous les codes de la rhétorique, art du discours. À de certains moments extraordinaires l'intensité du sentiment passionné de l'existence, individuellement et surtout collectivement, improvise une nouvelle façon de dire les choses de la vie et le génie de la parole créatrice déborde les codes de la langue parlée.

Cette résurrection révolutionnaire, cette « ivresse » et cette « folie » d'un « bonheur imprévu » (28), et donc improvisé parce qu'il était imprévisible, Stendhal ne peut donc pas la dire, mais il peut en « donner une idée » qui est une « réflexion historique profonde » (et non plus de la poésie) en constatant que « ce peuple s'ennuyait depuis cent ans » (28). L'ennui c'est la mort dans la vie qui tue dans l'homme la passion de vivre et la remplace par de médiocres raisons de survivre. Le tableau de Milan en 1796 se présente donc à nous comme un dyptique : d'un côté les ennuyés, vieux, tristes et riches, et de l'autre « l'allégresse générale et l'épanouissement de tous les cœurs » (28) jeunes, joyeux et pauvres. « La haine que ce marquis [del Dongo “vieux, dévot, morose” (30)] avait pour nous [les Républicains] », constate le lieutenant Robert, « était égale à sa peur, c'est-à-dire incommensurable » (27). Le parti de l'ennui et de la mort cultive donc petitement les passions tristes qui permettent de conserver une vie amortie dans son amortissement. Contre ce conservatisme mortifère des vieux riches le peuple fraternise dans une fête de l'amitié dont Stendhal nous donne une image très rousseauiste : « Dans les campagnes l'on voyait sur la porte des chaumières le soldat

français occupé à bercer ce petit enfant de la maîtresse du logis et presque chaque soir quelque tambour jouant du violon, improvisait un bal » (24) où les femmes du pays apprenaient aux jeunes Français à danser à l'italienne. Tel est bien, comme dans Michelet, le *mythe* de la Révolution française instaurant la fraternité universelle dans la fête. Telle est l'image inventée par le peuple et qui donne tout son sens à l'avènement d'une société nouvelle où le lien social n'est plus fondé sur la coercition et la « terreur fondatrice » (du despotisme), mais sur l'amitié. Les historiens trouveront, sans doute, des *faits* pour contredire cette vision idyllique — Stendhal lui-même note bien que « le marquis del Dongo était contrarié de voir tant de gaieté » (28) — et que la fête révolutionnaire ne faisait pas le bonheur de tout le monde. Pourtant le mythe invente le sens généreux et sublime de la Révolution et crée l'utopie que les générations ultérieures tenteront de réaliser. C'est ainsi que les hommes font leur histoire vivante et s'efforcent de changer la vie au lieu de collectionner les vestiges du passé.

L'histoire d'amour du lieutenant Robert et de la marquise del Dongo — ou celle de Gina del Dongo avec le comte Pietranera — s'inscrit alors de façon exemplaire dans la perspective de la fête révolutionnaire : ces deux couples inventent l'amour passion qui se donne à lui-même ses propres lois, au lieu de subir les codes symboliques surannés qui en sont les garde-fous. Stendhal note dès la première page que « les nouvelles mœurs » qui surgirent en 1796 contre les anciennes, furent « des mœurs passionnées ». Jusque-là, les milanais ne connaissaient guère que « l'amour goût », pour parler comme dans *De l'amour*, et n'étaient pas plus capables de se passionner pour une femme que pour la liberté de la patrie. Car le despotisme rend lâche en tuant la sensibilité. Avec « les nouvelles mœurs » civiques, les milanais redeviennent capables d'héroïsme, autrement dit de risquer leur vie pour lui donner un sens personnel contre les convenances. En l'absence du père qui crève de peur au fond de son sinistre château féodal, Robert et la marquise del Dongo improvisent, en bravant toutes les conventions, l'accord parfait (et fécond !) de la pauvreté, de la jeunesse et de la beauté. Le va-nu-pieds rencontre la beauté surnaturelle et « les yeux si beaux et d'une douceur angélique » (25) de la marquise comparée à « une Hérodiade de Léonard de Vinci ». Un tel amour ne pouvait être qu'un chef-d'œuvre de la nature et de l'art.

Avec une pareille « ouverture » en fanfare et en chœur, digne de la Scala de Milan, et avec la naissance de Fabrice, enfant de l'amour né au milieu « de tout un peuple amoureux fou » (32) de la République, Stendhal place d'entrée son roman *mythique et donc historique* dans le sens et surtout dans la recherche du sens de la Révolution. Et si *La Chartreuse de Parme* est aussi un grand roman politique, comme l'a entrevu Balzac, ce n'est pas qu'il soit réaliste, mais précisément parce qu'il est un mythe. Avec toute son ambiguïté, car un mythe, à la différence des codes symboliques imposant un ordre qui prétend avoir réponse à tout, est une énigme humaine : elle permet aux hommes de se poser des questions sur le sens de leur existence au lieu de s'en laisser imposer un savoir tout fait. Un mythe n'est pas contradictoire, dans son ambiguïté, car il n'est pas logique et ne comporte pas de solution logique ; il est énigmatique comme l'existence humaine elle-même qui se cherche un sens, mais sans être sûre de le trouver. Elle risque toujours de se fourvoyer car ce sens-là qui est le sien, elle ne peut le chercher qu'en elle-même, dans « la forêt obscure » où les chemins se perdent souvent et où, de toute façon, l'esprit humain risque toujours, dans sa quête de soi, d'être dépassé par lui-même. « Grave incertitude », écrit Marcel Proust, (...) quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage [son savoir] ne lui sera de rien. Chercher ? Pas seulement : créer, il est en face de quelque chose qui n'est pas encore que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière<sup>4</sup> en traversant les affres et les ombres de la mort.

<sup>4</sup> PROUST, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, édition Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 1954, p. 45.

## 2. A bas l'empire !

« Heureux les héros morts avant 1804 ! »

*Lucien Leuwen*, chapitre 3

La fête fondatrice de la fraternité ne dure pas. Déjà Stendhal note que, dans la République même, la médiocrité l'emporte sur le génie ; des « généraux ineptes » (30) se font battre dans « ces mêmes plaines de Vérone, témoins deux ans auparavant des prodiges d'Arcole et de Lonato » ; et du même coup « tout ce qui était vieux, dévot, morose reparut à la tête des affaires et reprit la direction de la société » (36) et se dépêchera d'éliminer par l'exil et la prison cent cinquante patriotes (...), ce qu'il y avait de mieux en Italie » (31). Et, bien sûr, quand la République revient après Marengo, « le peuple amoureux fou » mitigé son ivresse « d'idées de vengeance : on avait appris la haine à ce bon peuple » (32). Ainsi, la fondation d'un nouveau monde dans l'amour et la joie collective est-elle perpétuellement menacée, précisément par peur de la nouveauté, d'un retour de l'ordre ancien rassurant les peureux. Telle est aussi l'analyse que fait Michelet du malencontre de la Révolution française (c'est Richir qui le nomme ainsi, d'après La Boétie) c'est-à-dire de la substitution de la Terreur à la fraternité.

L'ouverture de *La Chartreuse de Parme* est composée en partie double : d'abord, *allegro vivace*, l'entrée de la République et de la fête populaire, avec le lieutenant Robert (chapitre 1) ; ensuite, la sortie de la République à Waterloo où Fabrice rate son entrée, d'où le tempo *allegro ma non troppo*, d'*opéra buffa* sur fond de tragédie (chapitres 3 et 4), qui est le lieu et le temps du sublime. Tout le roman se situe ainsi entre Marengo et Waterloo : entre la République et la Contre-révolution ; entre le mythe des origines — qui fonde une société nouvelle d'hommes libres, égaux et fraternels — et le système symbolique du despotisme (de terreur politique et d'ordre moral) qui la ruine en la reconduisant à la haine et à la peur. Avec *La Chartreuse*, Stendhal a réussi la plus parfaite *fable* du despotisme moderne — mieux que dans *Lucien Leuwen* qui est plus « réaliste », mais *La Chartreuse* est plus vraie — parce qu'il l'a décrit et illustré, ce despotisme, sur fond d'*utopie* républicaine. *L'utopie* donne ainsi son sens, pour ainsi dire transcendant, à sa critique du système symbolique de « la terreur fondatrice » (selon Hobbes) de l'État : le mythe change donc de signification, *pour aller plus loin*. Les faits historiques parleraient beaucoup moins à l'imagination créatrice s'ils étaient seulement établis et ne racontaient qu'un passé défunt, au lieu que le mythe et l'utopie les orientent vers l'avenir pour contribuer à *faire l'histoire*. Entre l'avenir et le passé, le cavalier ou le fou, Fabrice, invente des parcours imprévisibles en cherchant des issues à l'enfermement, défend sa liberté par la révolte permanente et combat l'ordre établi au nom de la mémoire immémoriale (d'avant sa naissance) de l'utopie.

Nous ne reviendrons pas en détail sur l'épisode de Fabrice à Waterloo : Stendhal l'a raconté avec un tel brio qu'il tend un peu à éclipser Milan en 1796. Et pourtant Waterloo c'est un fiasco, de Fabrice autant que de Napoléon. Et pour Fabrice un non-événement : il doutera toujours, tout en se posant régulièrement la question, d'avoir assisté « à une vraie bataille » (115) et, dans ce cas, « cette bataille était-elle Waterloo ? » Stendhal a lâché en rase campagne un don Quichotte en herbe qui, par souci de réalisme, se trouve constamment exposé à l'angoisse d'être victime d'un enchantement. Le « malin génie » de Descartes chevauche à ses côtés. Et si les vrais « réalistes » étaient les rêveurs ? « Les songeurs sont des inventeurs » dit Victor Hugo dans *William Shakespeare*. Ces rêveurs créent une réalité plus vraie, chargée de plus de sens à réaliser, que les prétendus « réalistes » myopes qui ne se rendent même plus compte que ce qu'ils appellent « réalité » est une idée incertaine qu'ils tentent de renforcer à coup d'idéologie, et qu'ils sont, somme toute, les pires des idéalistes puisqu'ils croient ne pas l'être. Le douteur, pas systématique mais provisoire et aventureux, qui ne prend pas ce qu'on appelle « réel » pour « vrai » risque moins de s'illusionner en ne le prenant pas comme tout le monde *argent comptant* ; car c'est finalement toujours là qu'aboutit le réalisme. Dans l'univers fabuleux de Stendhal, le plus fictif, le plus faux et le plus malfaisant de tous les systèmes symboliques garant de la bonne marche réaliste de la société, c'est l'argent. D'où l'indispensable pauvreté qui seule permet de ressusciter du mauvais rêve de l'économie libérale. Le plus grand miracle de la République, à Milan, c'est qu'« on a pu citer de vieux marchands millionnaires, de vieux usuriers, de vieux notaires qui pendant cet intervalle [d'ivresse et de folie] avaient oublié d'être moroses et de gagner de l'argent » (28). Là, l'opéra-bouffe confine à la féerie ! Pour en finir avec la vérité historique de Waterloo, notons que notre don Quichotte d'Italie, rencontrant le colonel Baron escorté de quelques éclopés de l'armée en déroute, est tellement « frappé par la douleur morne et silencieuse de ces trois personnages » qu'il les prend pour « des génies enchantés » (104).

Waterloo c'est le retour au chaos, et, dans ce chaos, Fabrice *perd tous ses repères* : il vit l'utopie dans l'épreuve de la mort. Il ne sait jamais exactement où il est, l'espace même se désagrège sans qu'il soit possible de l'orienter ni de lui trouver un centre qui serait la bataille ; de la bataille il ne perçoit que des fragments qui ne formeront jamais un tout comme dans les manuels d'histoire. D'où l'impression de ne jamais y être. Le temps aussi est éclaté : des moments hétéroclites se succèdent au hasard sans faire une « journée » qui aurait un sens global comme dans la tragédie avec sa triple unité (« qu'en un jour en un lieu un seul fait accompli »...). Stendhal raconte donc la bataille du point de vue d'un protagoniste (« fort peu héros ») qui ne voit jamais plus loin que le bout de son nez. Il ne sait jamais qui est qui : peut-être a-t-il entrevu (78) Napoléon au loin (83), mais il a méconnu le maréchal Ney ; il est passé à côté de son père — devenu « le général comte d'A... », ex-lieutenant Robert qui a réussi une belle carrière — juste le temps que ce père lui vole son cheval. Lui-même

change d'identité comme de chemise, porte les habits d'un hussard mort et les filles de l'auberge le prennent pour « un prince travesti » (113).

Nous assistons surtout à la fin de l'utopie de la fraternité, dans un monde où règnent la peur, la violence et la haine et où, par conséquent, tout le monde vole et trompe tout le monde : finie la fraternité du peuple des pauvres, ne reste plus que la vile complicité de la canaille. Si nous exceptons la cantinière montée sur sa charrette (63) — comme Gina Pietranera qui, en 1799, « suivit l'armée montée sur une charrette » (30) — la geôlière flamande (59) et la petite Aniken de l'auberge de Zonders (111-113), c'est-à-dire si nous exceptons les femmes, Fabrice ne rencontre plus que des individus intéressés, insociables, égoïstes : la solidarité n'existe à peu près plus et tout lien social semble défait. Tout s'achète, autrement dit tout est matière à vol et tromperie. Même Fabrice est obligé de payer la bienveillance de ses frères d'armes (77) en leur offrant un coup à boire : « C'était un de ces cœurs de fabrique trop fine qui ont besoin de l'amitié de ce qui les entoure. Enfin il n'était plus mal vu de ses compagnons, il y avait une liaison entre eux ! » (77). Et, bien sûr, ce sont eux qui lui volent son cheval : « (...) se voir trahi et volé par ce maréchal des logis qu'il aimait tant et par ces hussards qu'il regardait comme des frères ! C'est ce qui lui brisait le cœur. Il ne pouvait se consoler de tant d'infamie, et, le dos appuyé contre un saule, il se mit à pleurer à chaudes larmes. Il défaisait un à un tous ses beaux rêves d'amitié chevaleresque et sublime, comme celle des héros de *La Jérusalem délivrée* » (81). Alors, tout le monde se méfie de tout le monde, le soupçon de « trahison » (88-89) règne partout et les Français vaincus finissent par se battre entre eux et s'entretuer. Un mot résume tout, quand « un chef de bataillon, vieillard à cheveux blancs » (84) — il n'a donc pas fait une brillante carrière — invective les soldats en fuite : « F... ! [leur] dit-il, *du temps de la république* (souligné par moi), on attendait pour filer d'y être forcé par l'ennemi. Défendez chaque pouce de terrain et faites-vous tuer, s'écriait-il en jurant, c'est maintenant le sol de la patrie que les Prussiens veulent envahir ! » (89). Tout simplement parce que l'amour de la patrie républicain n'est plus de mise sous un pouvoir despotique. D'où le salut de Stendhal, dans *Lucien Leuwen*, aux armées de l'an II et de la République : « Heureux les héros morts avant 1804 ! », autrement dit avant le sacre de Napoléon qui, pour Michelet comme pour Lavisson n'existe pas, puisque le général républicain Bonaparte est mort en 1799.

Ainsi, dans cet épisode si drôlement et spirituellement raconté, Stendhal fait-il constater aussi et surtout la fin des héros de l'utopie fraternelle : c'est triste comme *Vingt ans après* et comme tous les « après » des fêtes de la liberté, quand le triomphe de la mort semble de nouveau assuré. Mais si *La Chartreuse de Parme* reste quand même un récit héroïque et mythique, une épopée, n'est-ce pas justement parce que Fabrice et quelques âmes généreuses avec lui continuent à faire vivre l'utopie dans le malencontre du réalisme moderne ?

## II - HISTOIRE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

« La légende, c'est une autre histoire, l'histoire du cœur du peuple et de son imagination » (282)

Michelet, *Histoire de la Révolution française* ?

Stendhal n'a pas pu lire Michelet, il est mort avant ; et Michelet n'a probablement jamais lu *La Chartreuse de Parme*. Stendhal se souvient de ses vingt ans et Michelet des souvenirs de son père. Et tous deux, sans se connaître, font revivre la jeunesse de la Révolution, la jeune genèse de cet événement prodigieux qui engendra un nouveau monde comme une nouvelle création. Pour tous deux, raconter, c'est revivre. L'histoire ne fait pas une relation du passé, elle l'actualise ; elle ne tient pas un registre des faits, elle est une mémoire vivante qui les refait en les revivant. Ainsi la fameuse « résurrection de la vie intégrale » — l'Histoire selon Michelet — devient-elle, comme la réminiscence selon Marcel Proust, la « vraie vie », celle qui *est poétique* (ou littéraire), c'est-à-dire inventée (trouvée à la fois et créée) par l'imagination créatrice. Et qu'est-ce qui est le plus important ? savoir ce qui s'est passé ? Nous savons surtout que nous ne saurons jamais ce qui s'est réellement passé, pour la bonne raison que cette réalité-là est déjà interprétée dans le moment même où elle est en train de se faire et que la façon même de la faire a déjà un sens. Savoir donc ce qui s'est passé ou, au contraire, vivre ce passé au présent comme dans une réminiscence qui est un passé ressuscitant ? « Ce n'était d'ailleurs même pas seulement un écho, un double de la sensation passée que venait de me faire éprouver », note Proust, « le bruit de la conduite d'eau [ou n'importe quel souvenir vif], mais cette sensation elle-même ». La résurrection de la vie *dans son intégrité* c'est-à-dire non altérée par l'intelligence théorique abstraite, telle est l'Histoire au plus près de la mémoire collective. Le *génie* de l'historien (*l'ingegno* selon Vico) réside dans sa faculté de se souvenir collectivement de la mémoire commune, et de revivre aussi la Révolution française comme une mémoire universelle intime. En la racontant poétiquement, Michelet se souvient d'un événement de la vie de tous les hommes qui a eu lieu dans la sienne qu'il invente comme un bel aujourd'hui.

Par la mémoire, nous nous souvenons de ce que nous avons vécu, nous le revivons ; par l'histoire, nous nous rappelons ce qui s'est passé ; dans l'histoire telle que Michelet l'invente en la racontant, nous nous souvenons du passé comme si nous l'avions vécu dans notre vie présente. Il ne relate pas, il commémore : et il fait cela — écrire le passé au présent du discours en même temps qu'au parfait du récit — en mémoire des hommes du passé. Ils deviennent ainsi des morts-vivants grâce à l'historien ressuscité d'entre les morts. C'est à dessein que j'ai paraphrasé ici le texte de la consécration de l'eucharistie — le

<sup>5</sup> Toutes nos références seront faites, par simple indication entre parenthèses, de la page citée, au tome 1 de l'édition Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1976.

sacrement est plus qu'une réminiscence puisqu'il ne commémore pas seulement le souvenir, mais incarne à nouveau, dans une sorte d'incarnation continuée, Jésus ressuscité — car Michelet parle de la Révolution française comme d'une « religion nouvelle » (402) dont il écrit l'évangile. Pour lui, la Révolution s'est incarnée dans l'Histoire. Il ne relate donc pas, il ne commémore pas, il vit, comme membre de son corps, son incarnation dans le temps, dans un temps qui n'en finit pas de recommencer son commencement. Ainsi Michelet voit-il, plus profondément que Stendhal, que la fête révolutionnaire n'est pas seulement, comme le carnaval, une revanche du présent vivant sur un passé mort, mais une remise en question radicale des origines du monde civil et politique des hommes. « La religion nouvelle » résulte d'un « nouveau principe » (395).

## 1 . « La religion nouvelle »

Ce « nouveau principe » n'est pas comme « le vieux » — représenté en « Parlement, Noblesse, Clergé » (395) — un principe formel qui commande les faits sociaux, car il est lui-même *un fait* et un fait se faisant : « Ce fait admirablement simple dans une variété infinie, c'est *l'organisation spontanée de la France* » (souligné par Michelet). Autrement dit, en tant que commencement premier, un principe se produit comme un événement imprévu ; et c'est seulement quand, d'événement *se faisant*, il dégénère en *forme a posteriori* qui prétend avoir été *a priori* la cause de l'événement, qu'il devient principe d'autorité : non plus premier au sens de nouveau (comme dans « prime jeunesse ») mais au sens de supérieur, autrement dit de commandement au lieu de commencement. Un principe d'autorité, forcément despotique, prétend instituer son pouvoir comme s'il était d'origine et cause non causée de tout. Telle est d'ailleurs la définition philosophique de Dieu comme Être absolu, *causa sui* et origine de tout, de toute éternité. Contre ce principe d'autorité présupposé originaire, contre tout l'arsenal théologico-politique de la justification des tyrans humains par l'autorité souveraine d'un despote divin, Michelet revendique « un nouveau principe ». Au lieu de se réduire, comme « le vieux » à des institutions instituées dont l'instituant se perd dans la nuit des temps, il est l'instituant spontané qui s'invente dans le feu de l'action et n'a pas encore eu le temps de se fossiliser en un ordre symbolique établi. N'oublions pas la belle définition de la liberté par Leibniz : « La liberté c'est la spontanéité de l'être intelligent ». La liberté comme nouveau principe, l'intelligence au pouvoir contre cette forme d'endurcissement de la spontanéité qui constitue la bêtise et institue le despotisme.

Dans cette « organisation spontanée » d'une société nouvelle, Michelet découvre une « religion » au sens propre du terme, c'est-à-dire l'invention de nouveaux liens sociaux, une forme neuve d'association : le mouvement même de cette organisation précède les lois, c'est l'organisation qui se donne à elle-même ses propres lois. Ainsi la religion, l'acte de s'unir et de s'associer pour vivre ensemble en commun, précède les dogmes, les institutions et les codes :

« Là est l'histoire, le réel, le positif, le durable. Et le reste est néant » (395). « Le reste » étant « les résistances du vieux principe » sous toutes ses formes instituées, face à la force créatrice de l'amitié. Le principe nouveau se suffit à lui-même, il est à lui-même son propre symbole vivant dans les actes qu'il engendre : symbole vivant, incarné dans le peuple souverain des grandes journées révolutionnaires, de l'unité de la patrie elle-même symbolisée dans le grand rassemblement spontané des fédérations. Car, l'histoire elle-même, « *le positif* » de l'Histoire — contraire à tout positivisme des faits historiques rassis et refroidis — c'est « les grands faits nationaux où la *France* a agi d'ensemble, [qui] se sont accomplis par des forces immenses, invincibles, et par là-même non violentes » (396). Pour Michelet « les journées » de la Révolution ont en même temps fait l'événement, et, ce faisant, ont instauré une nouvelle société, une nouvelle façon (religieuse, *reliant*) de vivre ensemble, *uno actu* d'un seul et même mouvement. Il ne réfléchit pas, après coup, sur l'événement avec une réflexion rétroactive qui n'est plus dans le coup ; il le vit comme l'avènement « durable » d'une nouvelle façon de vivre. Pour lui, la Révolution n'a pas seulement changé les idées, elle a changé la vie. « La résurrection de la vie intégrale » c'est l'histoire durablement vécue au présent.

Il y a donc « les grands faits nationaux » que les historiens négligent au profit « des lois qui en dérivent, qui en sont les dernières formules. On ne tarit pas sur la discussion des lois, on respecte religieusement le partage des Assemblées. Mais les grands mouvements sociaux qui les décidèrent, ces lois, qui en furent l'origine, la raison, la nécessité, à peine une ligne sèche les rappelle au souvenir » (396). La religion révolutionnaire, les œuvres du peuple refondant la société, précèdent ainsi les lois qui sont venues après pour codifier — et donc, en un certain sens, *arrêter* — ce mouvement. Ici, Michelet distingue très clairement *l'instituant originel* et les *institutions* dérivées de lui ; et dans la « religion nouvelle », il substitue à l'instituant Dieu-Roi et à son autorité despotiquement établie, le nouvel instituant qui est la fraternité du peuple ; et à la « terreur fondatrice » de tout despotisme, l'amour des frères partagé dans une action commune en faveur de la liberté. « C'est pourtant là le fait suprême, où se résout tout le reste, dans cette miraculeuse année qui va de juillet à juillet [89 et 90] : la loi est partout devancée par l'élan spontané de la vie et de l'action — action qui, parmi tels désordres particuliers, contient pourtant l'ordre nouveau, et d'avance réalise la loi qu'on fera tout à l'heure. L'Assemblée croit mener, elle suit ; elle est le greffier de la France ; ce que la France fait, elle l'enregistre, plus ou moins exactement, elle le formule et l'écrit sous sa dictée » (396). Et voilà l'Assemblée législative déléguée aux fonctions d'enregistrement, tandis que la création appartient *au génie* de la France : il ne faut pas confondre les institutions avec l'instituant et « le papier timbré » avec « la nature » (396).

Marc Richir, commentant Michelet, fait une lecture *phénoménologique* de la Révolution française et en particulier des fêtes des fédérations. « Dans ce passage [chap. XI du Livre III], écrit-t-il, « le sens phénoménologique (...) nous fait reconnaître l'accès des hommes à *leur être au monde* : leur pays,



qu'ils n'avaient « vu jamais », ils le *découvrent*, ils le voient *pour la première fois* ; ils s'y sentent chez eux, en retrouvent spontanément la configuration, et réinvestissent les lieux mêmes qu'avaient préférés nos vieux Gaulois, les druides, telle île, telle courbe de fleuve, tel plateau. Phénomènes de monde [et non pas phénomènes d'êtres ou de choses, déjà constitués et institués] où la communauté advient et *s'apparaît* à elle-même comme phénomène, c'est-à-dire comme en rêve : « Le temps a péri, l'espace a péri, ces deux conditions auxquelles la vie est soumise... Étrange *vita nuova* qui commence pour la France, éminemment spirituelle, et qui fait de toute sa Révolution une sorte de rêve, tantôt ravissant, tantôt terrible... Elle a ignoré l'espace et le temps ». Non plus soumise, poursuit Richir, aux rituels des célébrations, aux découpages symboliques anciens scandant le temps et l'espace, aux traditions locales et aux légendes, mais semblant venir du fond des âges, *en réalité sans origine reconnaissable, étant à elles-mêmes leur propre origine, ces fêtes instituent à leur tour l'origine, une nouvelle origine sans origine* (souligné par moi). Le cadre symbolique ancien et millénaire (...) disparaît<sup>6</sup>. Ainsi, la Révolution détruit ou plus exactement disqualifie « tous les repères symboliques qui *instituaient symboliquement le pays* (souligné par Richir) en réseau de lieux, de places, de positions et de rôles sociaux, tous ces repères pâlisent ou vacillent, sont l'objet, après la tourmente, d'une véritable *époque* phénoménologique : non pas qu'ils aient disparu comme par enchantement, non pas que le pays paraisse tout à coup vierge ou nu, mais précisément qu'ils se révèlent inopérants, relevant d'une ère révolue, mis en suspens par le suspens éphémère de la fête. Le pays a perdu pour un moment inopiné les déterminités symboliques qui le découpent, et il se phénoménalise *comme tel*, comme paysage grandiose fait de fleuves, de montagnes et de plaines, rendu non pas à l'abstraction géographique du découpage en départements et chefs-lieux, ce sera le moment second de l'Assemblée nationale — mais à son *indéterminité* symbolique foncière, où le regard erre, libre, à l'infini »<sup>7</sup>.

Autrement dit, en 1789, l'ordre symbolique de l'ancien régime disparaît en tant que Sur-Moi du despote divin et royal, instituant la soumission au despotisme de codes et de lois en « papier timbré », au moment « inopiné », où spontanément « la nature » du peuple dans son pays s'apparaît, se phénoménalise de façon *indéterminée* contre les *déterminations* de l'ordre symbolique qui la mortifiaient. « Moment grave d'intérêt infini où la nature se retrouve à temps, pour ne pas périr, où la vie, en présence du danger, suit l'instinct, son meilleur guide, et trouve en lui son salut », écrit Michelet (396). Et le sentiment indéterminé du sublime l'emporte sur les pseudo-concepts mortifères du symbolique. Et surtout, le plus extraordinaire de cette *suspension* phénoménologique c'est précisément qu'elle ne substitue pas un nouvel ordre symbolique à l'ordre symbolique ancien, et que les *fêtes* révolutionnaires sont à elles-mêmes « leur propre origine », une « nouvelle origine sans origine », instituant sans institutions. Sur ce point, la fête révolutionnaire se distingue

<sup>6</sup> M. RICHIR, *Du sublime en politique*, Payot, Paris, 1981, p. 13-15.

<sup>7</sup> Id. Ibid., p. 20.

radicalement du carnaval traditionnel. Car celui-ci chamboule manifestement l'ordre établi et le transgresse et le désacralise, parce qu'il s'est usé à l'usage et a vieilli : la mise à mort symbolique du vieux roi carnavalisé signifie bien le retour au chaos d'avant les institutions codées. Mais cette exécution ne vise pas du tout l'abolition définitive des déterminations antérieures de la société, elle est ordonnée elle-même au rajeunissement, à la résurrection de l'ordre anciennement établi qui avait vieilli, mais qui va renaître. Tandis que la décapitation effective (et pas seulement mimétique et théâtrale) de Louis XVI a marqué le point de non-retour de la Révolution vers le passé.

Selon Michelet, au contraire, s'il y a « résurrection » (396) ou « réveil » (400) il s'agit du réveil ou de la résurrection (nous retrouvons les mêmes métaphores que chez Stendhal) de la société, non de l'ordre social : « Une société vieillie, dans cette crise de résurrection, nous fait assister à l'origine des choses. Les publicistes rêvaient le berceau des nations ; pourquoi rêver ? Le voici oui, c'est le berceau de la France que nous avons sous les yeux... Dieu te protège ! ô berceau ! qu'il te sauve et te soutienne sur ces grandes eaux sans rivage où je te vois avec tremblement flotter sur la mer de l'avenir ! »... (397). Et voilà que la République est promue à la dignité de Moïse ou de Noé, d'une nouvelle alliance, celle du peuple avec lui-même qui s'appelle fraternité. « Tout ceci est-il un miracle ?... Oui, le plus grand et le plus simple, c'est le retour à la nature. Le fond de la nature humaine c'est la sociabilité. Il avait fallu tout un monde d'inventions contre nature pour empêcher les hommes de se rapprocher (...) Un matin, ces obstacles tombent, ces vieilles murailles s'abaissent ». Entre parenthèses : Moïse et Noé sont devenus Josué trompétant autour de Jéricho. « Les hommes se voient alors, se reconnaissent semblables, ils s'étonnent d'avoir pu s'ignorer si longtemps, ils ont regret aux haines insensées qui les isolèrent tant de siècles, ils les expient, s'avancent les uns au devant des autres, ils ont hâte d'épancher leur cœur » (404). On croirait entendre Rabelais opposant Physis à l'Antiphysis ! La contre-nature, c'est l'ordre symbolique artificiel ; et le nouvel instituant social, c'est le retour à la nature d'avant les institutions ; et la nature *humaine* ou sociabilité, c'est l'amour qui abolit les différences et rend les hommes semblables, pas seulement égaux, mais semblables dans l'amour qui les rapproche. Ainsi la société se constitue elle-même dans un mouvement d'amitié collectif et commun, et non sur les lois établies qui ont remplacé cet élan universel du cœur par leur propre établissement. Dans un monde fossilisé par « les inventions contre-nature », le miracle, c'est la résurrection de l'amour. Au lieu de réglementer la vie sociale par peur de la liberté de l'amour, le « nouveau principe » fonde au contraire la liberté d'action sur la force de l'amour. « Fais ce que tu voudras », comme à l'abbaye de Thélème, à condition d'être amicalement sociable.

Voilà la force de l'amour [...], écrit Michelet. « Étrange *vita nuova* qui commence par la France, éminemment spirituelle, et qui fait de toute sa Révolution une sorte de rêve, tantôt ravissant et tantôt terrible » (406). Comme pour Dante, la « vie nouvelle » commence pour Michelet avec l'incarnation de l'amour dans le corps social. La fédération spontanée de toutes les

communautés sociales et politiques vivantes remplace à la fois la communion des saints et des pécheurs et les assemblées législatives qui usurpent plus ou moins la souveraineté du peuple. Aucun culte spécial ne prête de sainteté à la chose sainte entre toutes : l'homme fraternisant devant Dieu. « Tous les vieux emblèmes pâlisent »... (306) aussi bien le Saint-Sacrement où s'incarne le fils de Dieu que la « liberté abstraite » et la loi de l'Être Suprême identifié à la Raison. Concrètement, l'amour s'incarne dans l'homme : « Le symbole y est vivant. Ce symbole pour l'homme, c'est l'homme. Tout le monde de convention s'écroulant, un saint respect lui revient pour la vraie image de Dieu. Il ne se prend pas pour Dieu ; nul vain orgueil » (407). C'est bon pour tous les tyrans de s'apothéoser en méprisant et en détruisant les hommes ! L'homme est Amour, il n'a que faire de vouloir être comme Dieu, comme ce dieu des systèmes théologico-politiques du despotisme qui caricaturent le vrai Dieu, qui est Amour.

Ce « prodigieux rêve » (404), réalisé dans les fêtes des fédérations, ce « miracle » qui remplit d'espérance « les croyants de l'avenir » (412) en quête d'une « unité spirituelle » (416) que la science ne peut pas réaliser, c'est *l'utopie* de la fraternité universelle à la fois auteur et acteur d'une nouvelle création. L'utopie ce n'est pas la nostalgie d'un retour aux origines *d'avant les temps* de l'Histoire, c'est la fondation dans l'immémorial des temps nouveaux à inventer. La foi en l'avenir s'appelle tout simplement espérance. Elle est cette vertu conquérante, à l'extrême opposé des regrets du bon vieux temps, vertu active et non réactive, d'amour et non de ressentiment, qui se fait confiance pour libérer le présent des entraves du passé.

## 2. Le malencontre

« Le prodigieux rêve », qui fait des miracles, peut aussi mal tourner au cauchemar, quand la force de l'amour et de l'espérance perdent cette confiance en soi qui fait toute leur énergie (d'imagination créatrice) et se laisse regagner par la peur qu'ils avaient vaincue et surpassée. *Malencontreusement*, dans le cours de la Révolution, il peut arriver que les énergiques faiseurs de liberté s'épouvantent d'être libres et se retournent contre elle de façon suicidaire. La liberté fait peur, parce qu'elle oblige à improviser la vie au lieu de la subir. D'où la *réaction* de peur face à la nouveauté — toutes les idéologies réactionnaires conservatrices d'elles-mêmes se fondent sur la peur de l'imprévu — et le retour au despotisme antérieur d'une institution symbolique dont la fonction primordiale était de mettre les peureux à l'abri des risques de la liberté. La peur du chaos est le ressort de la contre-Révolution. Une existence libre est, au moins partiellement, indéterminée. La liberté de l'amour qui inspire l'amour de la liberté l'est elle aussi, indéterminée. La suspension (*époché* phénoménologique) de l'institution symbolique établie, est vécue par ceux qui la font comme une remise en cause et en question de toutes les déterminations

politiques et sociales habituelles : le cosmos, le monde mis en ordre par les institutions établies, en guise de cosmétique, dépouillé de ses prestiges habituels, se régénère par un retour à la nature originelle où se refonde la culture. Socialement et politiquement, la force de l'amitié l'emporte à nouveau sur les formes établies de la sociabilité. Mais pour tous ceux qui ne croient pas à l'amour et ne font pas confiance à l'humanité, le chaos, c'est l'anarchie, le vide institutionnel. Et l'autorité politique a horreur du vide.

Michelet a clairement saisi que « l'espoir de l'aristocratie » (402), durant l'hiver de 89 — espoir et surtout crainte — c'était la « dissolution » de la nouvelle société révolutionnaire, en l'absence de « lois », « d'autorité » et de « force publique ». Et il a montré que « dans ce moment redoutable, [la France] est sa loi à elle-même ; elle franchit sans secours, dans sa forte volonté, le passage d'un monde à l'autre, sans trébucher, le pont étroit de l'abîme, elle passe sans y regarder, elle ne voit que le but. Elle avance avec courage dans ce ténébreux hiver, vers le printemps désiré qui promet la lumière nouvelle » (403). Elle vit donc d'espérance et l'image du « *pont étroit sur l'abîme* » entre les deux mondes, décrit le mouvement même du sublime surpassant la terreur de ce vide qui n'est pas le néant ni le chaos, mais l'énergie même de l'imagination créatrice, créatrice d'amour et de liberté. C'est bien l'abîme de la mort que surmonte le sentiment du sublime, non pour y séjourner définitivement, mais pour traverser la mort dans l'espérance d'une résurrection. Dans la fête révolutionnaire selon Michelet, note Richir, « rien ici, de la contemplation figée dans l'ataraxie, d'une aride sérénité refermée dans la fixité immuable des êtres et des choses, mais tout d'une sorte d'ivresse dionysiaque aux phénomènes, ivresse sobre qui n'est pas celle des transgressions orgiaques : la joie à elle-même, pas à la destruction — elle n'est pas encore retournée en angoisse et en mort »<sup>8</sup>. Michelet insiste sur le caractère « innocent » et même « naïf » de ces fêtes pendant lesquelles les hommes libres traversent la mort sans se laisser fasciner par elle ; au contraire ils sont, par une grâce qui est celle de l'amour, tout entiers réjouis et enthousiasmés par la présence de la vie fraternelle et en oublient d'avoir peur. « Présence de l'être-au-monde, écrit Richir, présence au monde des phénomènes de monde, et qui est elle-même (...) trouée d'absences : présence, en tout cas, qui ne se calcule pas, qui s'enchâsse inopinément au monde qu'elle fait advenir à lui-même, présence de la naïveté qu'il y a à s'y adonner et qu'il y a à y croire... En ce sens, donc, présence utopique de la communauté et du monde, de la communauté au monde »<sup>9</sup>. En somme, la société humaine en s'inventant elle-même invente aussi le monde et s'y trouve bien, parce qu'il lui paraît beau, à son image. Michelet recommence la Genèse avec l'humanité en guise de Créateur. Et le Peuple vit que cela était beau.

Ces fêtes, poursuit Richir, sont à la fois belles et sublimes : « En termes kantien, nul doute que ces fêtes ne fussent belles : s'y phénoménalisent d'un seul et même mouvement *le sens commun des hommes*, c'est-à-dire leur être ensemble phénoménal par delà tout concept et toute institution symbolique

<sup>8</sup> M. RICHIR, op. cit., p. 23.

<sup>9</sup> Id., ibid., p. 24.

déterminés, et les phénomènes de monde. Cela, encore une fois, comme dans un rêve, dans l'indistinction ou l'indivision de l'imagination et de la réalité, de l'imagination et du concept ». On croirait, ici, entendre Vico quand il affirme que les hommes sont créateurs de leur propre monde civil. Ils le créent, à force de vivre ensemble et de réfléchir à leur vie sociale ; ils inventent une façon de le faire et de le dire qui constitue leur sens commun, celui de la raison pratique ; et c'est poétiquement qu'ils l'inventent, non pas conceptuellement, mais en images. Et cette façon d'imaginer la communauté des hommes et du monde enfante *l'utopie*, dans laquelle l'imagination créatrice est créatrice de raison. « Mais Michelet, selon son génie infaillible, nous pousse plus loin encore : les hommes fraternisent devant Dieu, sans qu'ils se prennent eux-mêmes pour Dieu. Ce rêve est tantôt charmant, tantôt terrible. Nul doute, non plus, que ces fêtes ne fussent sublimes, qu'elles n'aient rencontré elles-mêmes ce qu'il peut y avoir d'effrayant dans l'instituant symbolique, et qu'à ce titre, elles n'aient elles-mêmes mis en jeu l'institution symbolique de quelque chose de nouveau. Ici, nous devons faire preuve, si c'est possible, de plus d'imagination encore, appréhender ce que peut avoir d'effrayant l'effondrement des anciens repères et la découverte subite, inopinée, des paysages du monde dans leur indéterminité foncière »<sup>10</sup>. C'est là, en effet, qu'une partie des révolutionnaires prend peur et fait marche arrière : « La bourgeoisie, constate Michelet, trembla devant la Révolution qu'elle avait faite, elle recula devant son œuvre. La peur l'égara, la perdit, bien plus encore que l'intérêt » (431). Les hommes d'ordre et leurs légistes eurent peur du peuple et, plus encore, n'osèrent pas aller jusqu'au bout du sublime. « Il ne fallait pas sottement se laisser prendre au vertige de foules, ne pas s'effrayer, reculer devant cet océan qu'on avait soulevé. Il fallait s'y plonger. L'illusion d'effroi disparaissait alors. Un océan de loin, des lames dangereuses, une vague grondante, de près, des hommes et des amis, des pères qui vous tendaient les bras » (431). On pense alors aux sublimes images d'Abel Gance, dans son *Napoléon*, quand il donne à voir en surimpression, à la Convention, des vagues d'hommes sur des vagues de tempête en mer.

Avec Stendhal et avant Nietzsche, Michelet dénonce *la haine et la peur* — ce fond de commerce vulgaire des partis et des gouvernements totalitaires —, la peur qui engendre la haine, comme l'écueil de la vie libre en société. « Il eût fallu que la partie timide de la bourgeoisie se souvint mieux de ses pensées humaines, de ses vœux philanthropiques ; qu'elle persistât au jour du péril, qu'effrayée ou non, elle fit comme on fait en mer, qu'elle se remit à Dieu, qu'elle jurât de suivre la foi nouvelle en tous les genres de sacrifices qu'elle imposerait pour sauver le peuple. Il eût fallu que la partie hardie, révolutionnaire de la bourgeoisie, au milieu du danger, en plein combat, gardât son cœur plus haut, qu'elle ne se laissât pas ébranler, rabaisser de son sublime élan aux bas-fonds de la haine » (432). Le *malencontre* révolutionnaire, en effet, marque la fin de l'enthousiasme pour la liberté, pour la fraternité : le retour aux « passions tristes » du calcul d'intérêt qui rétrécit le cœur et donc l'intelligence. Quand cessera-t-on de confondre l'intelligence avec la sécheresse de cœur ? Quand

<sup>10</sup> Id. *ibid.*, p. 24

reconnaîtra-t-on, *pour de bon*, que la générosité, l'amour et l'amitié sont plus intelligentes que la raison théorique et critique ? Dans la grande culture romantique, je veux dire celle du sublime romantisme révolutionnaire, l'amour n'est pas bête, et surtout, comme le dit encore Michelet, « il faut être fort pour rester bon » (432).

Il y a dans la tradition transhistorique du romantisme, une continuité de ces grands esprits hommes de cœur, continuateurs de Michelet, de Stendhal, de Hugo, et j'en citerai deux, entre autres, pour mémoire : Malraux et Camus. Au début de *L'Espoir* et de la guerre d'Espagne en 1936, Malraux célèbre (et critique en même temps), ce qu'il appelle « l'illusion lyrique » qui est celle de la fraternité : « Elle vous émeut, dit Garcia. Je le comprends bien : c'est une des choses les plus émouvantes qu'il y ait sur la terre et on ne l'y voit pas souvent. Mais elle doit se transformer, sous peine de mort... »<sup>11</sup> la restriction du « mais » se trouve déjà dans le mot « d'illusion » utilisé comme synonyme de *l'apocalypse* de la fraternité, c'est-à-dire sa manifestation et sa révélation. Si cette « manifestation » est une « illusion » elle risque d'être trompeuse. À l'apocalypse, d'autres préfèrent *l'organisation* de la Révolution, sous prétexte qu'elle doit vaincre ou mourir. Ce qui n'est pas du tout pareil que « la liberté ou la mort », si l'organisation doit d'abord maîtriser la liberté. Et Magnin répond à Garcia : « Je ne veux accepter aucun conflit entre ce qui représente la discipline révolutionnaire et ceux qui n'en comprennent pas encore la nécessité. Le rêve de liberté totale, le pouvoir au plus noble et ainsi de suite, tout ça fait partie à mes yeux de ce pour quoi je suis ici »<sup>12</sup>. C'est toute la différence qui existe entre un anarchiste et un communiste. Les organisateurs de la révolution ont peur du peuple. Le pouvoir exclut la fraternité. Quant à Camus, tout *L'homme révolté* est une apologie de « la révolte » contre l'organisation de la révolution qui trahit ses origines révoltées. La révolte est fraternelle : « Je me révolte donc nous sommes ». Il est sans doute encore plus vrai de dire : « Nous nous révoltons, donc je suis, avec les autres ». On se révolte, dans la fraternité, pour la justice et pour la liberté, dans un élan qui est animé par le sens commun (et l'enthousiasme) du peuple contre le pouvoir établi, contre les institutions symboliques justifiant leur injustice au nom de l'ordre. Et *malencontreusement*, certains révolutionnaires qui ne croient ni en l'homme ni en sa liberté, organisent militairement et policièrement la révolution pour qu'elle règne sur des esclaves soumis. Camus a judicieusement compris que le malencontre révolutionnaire du xx<sup>e</sup> siècle s'appelait « dictature du prolétariat », c'est-à-dire despotisme instauré contre le prolétariat et le peuple en général par une minorité d'imposeurs qui ont pris le pouvoir contre la révolte. Et ce n'est pas fortuitement que de tels falsificateurs de la parole et de l'action libertaire sont devenus des spécialistes de la « langue de bois », du bois dont ils fabriquent les cercueils idéologiques de la liberté d'expression.

<sup>11</sup> A. MALRAUX, *L'Espoir*, éditions « Folio », Gallimard, Paris, 1972, p. 138.

<sup>12</sup> Id. *ibid.*, p. 138.

### 3. De la parole et de la langue.

Toutes les institutions symboliques, en effet, nous reconduisent au symbolisme de la langue où elles s'établissent. L'imagination créatrice de formes d'expression (de la vie) doit elle-même passer par ces codes symboliques. Seulement certains la laissent plus ou moins passer, tandis que d'autres l'arrêtent, la mettent aux arrêts. Ainsi pourrait-on distinguer les idéologies, figées dans une langue morte, de l'imagination poétique. C'est l'imagination à l'œuvre dans la parole poétique qui rêve — en particulier de changer la vie — et, en rêvant invente des façons nouvelles d'être au monde et de vivre ensemble ; les systèmes symboliques codifient après coup et en l'état, les trouvailles de cette parole vivante. C'est ainsi d'ailleurs, que Winnicott distingue dans les formations expressives de l'inconscient, le fantasme du rêve. « Fantasmer n'est pas rêver », dit-il, car le fantasme, répétitif, rabâche indéfiniment le même scénario, *ne varietur*, disons le mot : le fantasme radote. Le rêve, au contraire, façonne constamment des histoires nouvelles et raconte ces histoires pour se sortir d'une situation bloquée par les fantasmes. Le rêve est au fantasme ce que *la commedia dell'arte* — improvisant librement sur un canevas — est au rabâchage d'une obsession et à la récitation d'un code.

Stendhal a improvisé *La Chartreuse de Parme* en cinquante deux jours, du 4 novembre au 26 décembre 1838, après s'être entraîné à improviser durant quarante ans. L'improvisation ne s'improvise pas, sauf, peut-être, dans le mot d'esprit ce *witz* qui raisonne en se jouant de la raison, comme l'éclair, éclairant une situation, vécue et parlée, complexe, d'un trait de clarté foudroyante. Cette lumière-là, plus encore que d'un jeu de mot, résulte d'un jeu de l'esprit dont le plaisir de se jouer ainsi réjouit la raison. Et le lecteur, pris à ce petit jeu qui manifeste soudain la force et la grandeur de l'esprit, éprouve, ébloui, un sentiment d'allégresse sobre et sage en même temps que de gratitude pour un homme qui pense et parle vite et bien. *Intelligenti pauca*, proclamait Stendhal. Car il y a de fortes chances pour qu'une pensée rapide soit une pensée libre. Dans *Le Rouge et le noir* (Livre second, chap. 5) Stendhal n'explique pas, mais constate l'incompatibilité d'une sensibilité vive et expressive avec les convenances : Madame de la Môle, « grande dame dévote », « se moquait quelquefois de Julien. L'imprévu (souligné par lui) produit par la sensibilité, est l'horreur des grandes dames, c'est l'antipode des convenances »<sup>13</sup>. Et Stendhal a mis en épigraphe à ce même chapitre 5 cette citation de *Faust* : « Une idée un peu vive y a l'air d'une grossièreté, tant on y est accoutumé aux mots sans relief. Malheur à qui invente en parlant ! »<sup>14</sup>. D'un autre côté, cela s'appelle *bonheur d'expression*.

Longin s'était déjà posé la question de savoir « s'il existe une technique du sublime », autrement dit, si le sublime s'apprend ou « si elle est innée, la sublime nature ». C'est tout le problème des rapports de la nature et de 'art,

<sup>13</sup> STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, édition « Folio », Gallimard, Paris, 1974, p. 313.

<sup>14</sup> Id., *ibid.*, p. 310.

ou encore de la sensibilité en passe de s'exprimer, l'art étant le moyen de faire sentir ce que l'on sent naturellement, pour mieux se comprendre avec les autres. Stendhal appelle « naturel » cet art d'être sensiblement soi-même avec autrui. C'est paradoxalement le comble de l'art, de ne pas être artificiellement convenu. Or, Longin pense que la « sublime nature » n'est pas « innée », seulement elle ne reçoit pas de leçons ni de normes de l'extérieur, car, « le plus souvent, dans les moments de pathétique et d'élévation » — quand la sensibilité doublée d'imagination est la plus vive — elle se donne à elle-même une règle et « elle n'a pas coutume de se livrer au hasard ni d'être absolument sans méthode ». Kant s'est assurément souvenu de Longin quand il a caractérisé (plutôt que défini) le génie comme « la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne des règles à l'art »<sup>15</sup>. Et Giambattista Vico nommait *ingegno* « cette faculté mentale qui permet de relier de façon rapide, appropriée et heureuse des choses séparées », faculté par excellence d'invention poétique et spirituelle. Pour Vico, d'ailleurs, le génie est « la faculté de la jeunesse »<sup>16</sup> (et des « peuples enfants »), sans doute, ajouterait Stendhal, parce qu'il est alors plus proche du « naturel », n'ayant pas encore eu le temps de prendre de vieilles habitudes. Ainsi la sublime nature du génie qui se donne à elle-même une règle dans un transport d'enthousiasme, se la donne grâce à une paradoxale façon coutumière d'improviser (sa vie et sa parole), laquelle est une sorte de contre-habitude qui est devenue comme une seconde nature. On l'appelle aussi *le style*.

Michelet n'a pas, à proprement parler, « improvisé » son *Histoire de la Révolution française* et son *Histoire de France*, œuvre immense et incommensurable somme de savoir. Cela ne l'empêche pas d'avoir très souvent *un style* d'improvisation. Il est cet historien — hétérodoxe pour les historiens positivistes — qui entremêle constamment son récit (objectif, en troisième personne et au passé révolu) de discours (subjectifs, en première personne et, qui plus est passionnée, au présent de l'émotion immédiate). Très souvent, surtout quand il ne relate pas seulement des faits, mais vit passionnément des événements *comme s'ils étaient présents*, un Démosthène sublime supplante en lui le Thucydide exact. Oui, il se met à la place de Danton, comme Stendhal à la place de Fabrice, et participe aux journées révolutionnaires tout comme l'auteur de *La Chartreuse de Parme* entrant dans Milan à l'âge de vingt ans. Il a ses sources, il a ses documents, il a de l'esprit critique, il connaît le métier, il pratique la méthode : « Quant à nous, qui n'avons nullement négligé les livres et qui, là où les livres se taisaient, avons cherché, trouvé des secours immenses dans des sources *manuscrites*, nous n'en avons pas moins, en toute chose de moralité historique, consulté avant tout la tradition orale » (282). « Les choses de moralité historique » sont tout simplement *les mœurs* et ce « monde civil » dont Vico, son maître, lui a dit « qu'il a été fait par les hommes », pas les savants tardifs, mais le peuple spontané. « Non, quand je dis *tradition orale*, j'entends *tradition nationale*, celle qui reste généralement répandue dans la

<sup>15</sup> KANT, *Critique de la faculté de juger*, Vrin, Paris, 1974, p. 138.

<sup>16</sup> VICO, « La méthode des études de notre temps », in édition de la *Vie de Giambattista Vico par lui-même*, Grasset « Figures », Paris, 1981, p. 200.



bouche du peuple, ce que vous disent et répètent les paysans, les gens des villes, les vieillards, les hommes mûrs, les femmes, même les enfants, ce que vous pouvez entendre, si vous entrez le soir à ce cabaret de village (...) Notez bien ses jugements ; parfois, sur les choses, il erre, le plus suvent il ignore. Sur les hommes, il ne se méprend point, très rarement il se trompe » (283). Se défiant, comme Vico, de *la boria degli dotti* (l'arrogance des savants) qui sont venus *après* pour écrire l'histoire rétrospectivement avec une raison et une méthode qui n'avaient pas encore cours du temps de l'événement quand il était en train de se faire dans une improvisation passionnante, il n'ignore pas qu'après coup, dans les livres, on se fourvoie facilement dans ce que Bergson appelle « le mouvement rétrograde du vrai » ou « la fausse logique de rétrospection »<sup>17</sup>. Cette logique, ignorante du « temps inventeur de toutes choses » (selon Rabelais), consiste à reporter sur l'événement *se faisant* la connaissance ultérieure que l'on a pu en acquérir ; du coup, constate Bergson la réalité de l'événement « paraît avoir ainsi préexisté, sous forme de possible, à sa propre réalisation ». Et « la nouveauté de l'événement », une fois qu'il est *enregistré* comme un *fait* parfait, disparaît : tout ce qu'il y a en lui d'invention et de création dans le temps disparaît dans les livres à titre de trace. Bref, le 14 juillet 1789 au matin, les parisiens ne savaient pas qu'ils allaient prendre la Bastille, non seulement parce qu'ils auraient pu ne pas la prendre, mais surtout parce qu'au début de l'assaut, l'événement n'avait pas encore pris le sens qu'il devait prendre par la suite. Il était seulement en train d'inventer sa propre signification.

« La base qui trompe le moins, écrit Michelet, nous sommes heureux de le dire à ceux qui viendront après nous, c'est celle dont les jeunes savants [Michelet semble ne pas savoir que les savants sont toujours vieux, à la différence des poètes] se défient le plus et qu'une science persévérante finit par trouver aussi vraie qu'elle est forte, indestructible : c'est la *croyance populaire*. Vraie *au total*, quoi qu'elle soit dans le détail, chargée d'ornements légendaires, étrangers à l'histoire des faits. La légende, c'est une autre histoire, l'histoire du cœur du peuple et de son imagination » (882). C'est en mémoire de ce texte de Michelet, qui semble être une traduction de Vico, que je disais en commençant que « les mythes sont de grandes métaphores de l'Histoire ». Autre façon de dire que les historiens poètes racontent l'histoire au sublime qui est la forme supérieure de sa vérité morale. « La France [qui est, pour Michelet] la personne morale du peuple a droit, si personne peut l'avoir, de juger en dernier ressort ses hommes et ses événements. Pourquoi ? C'est qu'elle n'est pas pour eux un contemplateur fortuit, un témoin qui voit du dehors, elle fut en eux, les anima, les pénétra de son esprit. Ils furent en grande partie son œuvre ; *elle les sait parce qu'elle les fit* » (287). On pourrait en dire autant du *style* de Michelet, dont « la science n'est pas que science, que livres, plumes et papier. On ne devine une telle histoire qu'en la refaisant d'esprit et de volonté, en la revivant, en sorte que ce ne soit pas une histoire, mais une vie, une action. Pour retrouver et raconter ce que fut dans le cœur du peuple, il n'y a qu'un seul moyen, c'est d'avoir le même cœur »

<sup>17</sup> Bergson, *La pensée et le mouvant*, in *Oeuvres*, PUF, Paris, 1970, p. 1264.

(289). Ainsi, le style, comme résurrection de la vie intégrale, est-il une sorte d'improvisation de la mémoire du cœur qui se donne à elle-même sa propre règle de sens commun. Dans son discours, Michelet cherche les mots pour dire ce qu'il sent au lieu de les trouver tout faits dans les livres. C'est une autre façon de dire que la lettre tue et que l'esprit (populaire) vivifie ; ou encore que les dictionnaires de la langue sont de vastes cimetières de termes fixés par l'usage et qu'un poème ou une histoire sonnent parmi les fantômes de cette vallée de Josaphat comme un « debout les morts ».

## CONCLUSION

La vague structuraliste dont le passage ne se signale plus, à présent, que par quelques épaves éparées, avait tenté d'imposer une conception formaliste de la littérature et de l'art. Traditionnellement, le lecteur mis en présence d'un texte se posait une double question qui n'en faisait qu'une : qu'est-ce que cela signifie — ou, plus familièrement, « veut dire » — et comment ? L'école structuraliste répond : ça ne signifie pas, *ça fonctionne*. Ça n'a pas d'autre signification que son propre fonctionnement. Au contraire, « qu'est-ce que cela veut dire » pose la question du *style*. Autrement dit, selon Husserl et Merleau-Ponty, de « rapport original au monde », rapport qui est déjà présent dans la perception par laquelle nous stylisons le monde qui nous est donné et auquel nous prêtons ainsi du sens. « Le style est ce qui rend possible toute signification »<sup>18</sup>, autrement dit de faire du sens en faisant signe. Car le sens, lui, n'est pas donné, nous l'inventons. Le style est notre manière personnelle de faire du sens avec des mots en rapport avec le monde dont nous parlons. « Avant le moment où des signes ou des emblèmes deviendront en chacun et dans l'artiste même le simple indice de significations qui y sont déjà, il faut qu'il y ait le moment fécond où ils ont *donné forme* à l'expérience, où un sens qui n'était qu'opérant ou latent s'est trouvé les emblèmes qui devaient le libérer et le rendre maniable pour l'artiste et accessible aux autres ».<sup>19</sup> La mise en forme de l'expérience précède donc, en tant que conception sensible et donc déjà intelligible du monde, les moyens (les mots, par exemple, ou les couleurs, ou les sons) utilisés pour l'exprimer. Elle est une conformation expressive. Ce « moment fécond » durant lequel se fait ou plutôt s'improvise le sens, le système structuraliste le court-circuite et l'ignore. Signifier n'est d'ailleurs pas seulement faire du sens, mais encore et surtout le notifier à autrui, comme un ordre proposé sans obligation ni sanction. « Si nous voulons vraiment comprendre l'origine de la signification — et faute de le faire, nous ne comprendrions aucune création, aucune culture, nous reviendrions à la supposition d'un monde intelligible où tout soit d'avance signifié — il faut ici nous priver de toute signification déjà instituée, et revenir à la situation de départ d'un monde non signifiant qui est toujours celle d'un créateur, du moins à l'égard de cela qu'il va dire ». Situation de prospecteur, non de machiniste du sens.

<sup>18</sup> MERLEAU-PONTY, La prose du monde, Gallimard-« Tel », Paris, 1992, p. 81.

<sup>19</sup> Id. *ibid.*, p. 82.

Ainsi, pour le lecteur, mis *en présence* de l'auteur par l'intermédiaire de son texte, la question qu'il se pose : « Qu'est-ce que cela veut dire ? » équivaut à : « que veut-il me communiquer de son expérience originale du monde ? », de sa manière personnelle et originelle de sentir le monde où nous vivons. Or, une telle communication exige une *suspension* (*epochè* phénoménologique) de la langue instituée en système de signes dont le signifié nous est donné d'avance, une suspension de l'ordre symbolique établi, afin de créer, dans notre parole, au plus près de notre expérience sensible, un sens qui ne soit pas déjà tout fait mais à faire. C'est, pour Merleau-Ponty, toute la différence entre la « parole parlante » et « la parole parlée »<sup>20</sup> : la seconde, langage tout fait, « jouit des significations disponibles comme d'une fortune acquise ». À côté de cette propriétaire de la langue institutionnelle établie, la « parole parlante », active et créatrice, est celle « dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant ». En elle, le sens se cherche, qui ne peut-être défini par aucun objet naturel ni linguistique. En elle, et en se faisant elle-même dans cette parole, « l'existence cherche à se rejoindre au-delà de l'être » et c'est pourquoi elle crée la parole comme appui empirique de son propre non-être ». Aucun nihilisme dans tout cela, mais bien au contraire une quête du sens *non préétabli* dans l'être, du sens de l'existence dans la liberté signifiante de son devenir. Le style est donc une sorte de création continue du sens de l'existence vécue. Une telle suspension de l'ordre symbolique du monde donné d'avance reconduit l'artiste, mais aussi bien le commun des mortels ou la communauté humaine dans son ensemble, à une expérience *originelle* des phénomènes du monde, antérieure à toute institution de l'ordre social établi se donnant abusivement, comme un leurre, pour l'instituant primordial qui en serait la raison d'être.

Tel est le sens que Richir découvre dans le récit des commencements de la Révolution française chez Michelet, récit conçu comme un mythe de l'origine et dont nous avons aussi trouvé un équivalent dans le premier chapitre de *La Chartreuse de Parme*. En 1789 et 1790 — au moment des fédérations et de la Fête de la Fédération — « tous les repères symboliques qui *instituaient symboliquement le pays* (souligné par Richir lui-même) en réseau de lieux, de places, de positions et de rôles sociaux, tous ces repères pâlisent ou vacillent, sont l'objet, après la tourmente, d'une véritable *epochè* phénoménologique : non pas qu'ils aient disparu comme par enchantement, non pas que le pays paraissent tout à coup vierge ou nu, mais précisément qu'ils se révèlent inopérants, relevant d'une ère révolue, mis en suspens, par le suspens *éphémère* de la fête. Le pays a perdu pour un moment inopiné les déterminités symboliques qui le découpent, et il se phénoménalise *comme tel*, comme ce paysage grandiose fait de fleuves, de montagnes et de plaines, rendu non pas à l'abstraction géographique du découpage en départemens et chefs-lieux — ce sera là un moment second, issu de l'Assemblée nationale —, mais à son *indéterminité* symbolique foncière où le regard erre libre, à l'infini... »<sup>21</sup>. Ainsi la suspension du sens symbolique codé ouvre au sentiment du *sublime*,

<sup>20</sup> MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », Paris, 1969, p. 229.

<sup>21</sup> M. RICHIR, *op. cit.*, p. 19-20.

c'est-à-dire de l'admiration, doublée d'effroi, devant les infinis pouvoirs de la nature dans sa puissance indéterminable. Nous percevons alors, comme dans un rêve, synonyme d'imagination créatrice, les phénomènes du monde « diversement bariolés », « *sans concept* donné d'avance, sans idée préconçue qui leur donnerait une identité symbolique qu'ils n'ont pas puisqu'ils ne surgissent que sur l'effondrement de tout repère symbolique ». Ce que nous décrit Richir, dans cette *époque* phénoménologique, c'est une *conception esthétique* du monde (*sans concept*), autrement dit une intelligence sensible des choses et des êtres pas encore objectivés (*en général*), intelligence perceptive qui est déjà une pré-conception artistique. Nous participons ainsi à une fête des sens libérés de la tutelle du concept.

Cette *fête rêvée* (autre définition de *l'utopie*), nous ne pouvons pas la *concevoir* conceptuellement car, du point de vue de l'ordre symbolique établi et de son langage institué, elle est insensée, il n'y a pas de mot pour la dire. Elle est une *improvisation* de sens commun en acte, en train de se faire et contre tout rituel déjà institutionnalisé. Elle est donc *pouvoir de formation* de l'imagination créatrice collective qui invente une nouvelle manière de vivre librement contre l'ordre établi, « pouvoir de formation et de composition, *sans concept* donné d'avance »<sup>22</sup>. Et ce qui s'y réfléchit ainsi sans concept, ce n'est pas la fête comme spectacle, « mais c'est la fête elle-même comme phénomène illimité et indéterminé où le paysage prend corps et chair tout comme les hommes. Finalité sans fin autre qu'elle-même, pour paraphraser Kant, et où la réflexion n'est pas celle, en miroir, de la scène et de ce qui s'y déploie comme une intrigue, ou celle, spéculaire, du spectacle, mais un autre type de réflexion que Kant, dans sa troisième *Critique*, nomme *esthétique*, où le phénomène, comme tout provisoire, contingent et éphémère, s'ébat en se réfléchissant dans les chatoiements de sa phénoménalité...dans cette sorte de suspens passager de tous les repères familiers trop bien connus »<sup>23</sup>. Nous pourrions en dire autant du phénomène de l'art comme fête de la parole parlée (ou autres signes inventés), fête de l'incarnation du sens commun dans la chair du monde et du monde dans le sens des mots.

Ce que nous venons aussi de définir, avec Richir, Merleau-Ponty, Kant et quelques autres, c'est une *esthétique* romantique selon laquelle une œuvre d'art tente, dans l'éphémère et l'indéterminé, de *donner une signification* à l'existence humaine dans le monde où elle a lieu. Une telle signification ne peut se faire que par et dans la mise en suspens de l'ordre symbolique établi et en particulier de celui de la langue dans laquelle il s'inscrit. Ainsi, pour ressaisir le sens originel de notre commune présence au monde, avant toute conceptualisation logique transformant les choses et les êtres en objets, devons-nous traverser, en les contestant, toutes les institutions symboliques établies, et les contester dans leur prétention à être originaires. La réflexion esthétique sur notre existence, singulière et collective indissociablement, s'oppose ainsi, en sa qualité d'expérience vécue dans l'improvisation, à l'ordre prétendu immobile du

<sup>22</sup> *Id. ibid.*, p. 22.

<sup>23</sup> M. RICHIR, *op. cit.*, p. 23.

système symbolique fonctionnant comme une machine distributrice de signes et de sens déjà tout faits. C'est, au contraire, l'ultime prétention — et en termes de mode, le dernier cri — du structuralisme que de réduire l'art et la langue à un fonctionnalisme, à un fonctionnement purement formel : l'essentiel est que « ça marche » et que « ça fonctionne » ; et ça marche impeccablement, du reste, à condition de tourner en circuit fermé dans un système clos. La langue ou l'œuvre, machineries à produire du sens déjà contenu dans les éléments du système, ne se réfèrent nullement à l'existence humaine ou l'expérience que les hommes inventent en commun, car *il n'y a pas de référent*, il n'y a pas de signification à chercher ou à donner, puisque la machine tourne d'autant plus rond qu'elle tourne à vide.

Avec Stendhal et Michelet, mais aussi bien avec Victor Hugo ou Gérard de Nerval, nous retrouvons la grande culture romantique, celle qui atteste depuis Giambattista Vico que les hommes sont créateurs du sens commun de leur existence civile et politique et inventeur des symboles et des mythes par lesquels ils l'expriment et se le communiquent entre eux. Autrement dit, dans la tradition humaniste de l'Antiquité, puis de la Renaissance, continuée par le Romantisme dans le monde moderne, un texte qu'il soit de prose ou de poésie, historique ou de fiction, est toujours un récit qui raconte une histoire, poétique au sens fort du terme, qui compose et invente une signification métaphorique de l'existence humaine. Tel est le « langage indirect » (selon Merleau-Ponty) de l'art créateur de mythes qui donnent un sens à l'histoire des hommes et contribuent ainsi doublement à la faire et à la comprendre en la faisant. Dans notre étude portant sur le mythe de la Révolution Française, dans le roman de Stendhal et dans l'histoire de Michelet, tous deux interprétés comme poèmes, nous nous sommes réclamés de cette culture selon laquelle lire un texte — mais aussi bien voir un tableau ou écouter une sonate — *c'est d'abord en chercher le sens*, en essayant de comprendre comment l'artiste a pu l'inventer en créant ses propres moyens d'expression, son style, pour l'exprimer et le communiquer. Dans cette invention du sens, ou *signification* — au double sens du terme : de découverte et de création — se manifeste la liberté conquise par les hommes contre les déterminations symboliques institutionnalisées. Celles-ci tendent à les asservir à l'aveuglette au despotisme d'un sens qui ne signifie rien que lui-même — suivant le formalisme de l'art pour l'art, ce majestueux onanisme transcendantal de pure forme. Au contraire la liberté d'expression et d'action contre tous les ordres établis — insurrection de l'imagination créatrice contre le despotisme du symbolique — est une révolte spontanée contre toutes les raisons d'être qui nous empêchent d'exister en faisant notre vie et le sens que nous lui donnons.

Jacques CHABOT

# L A PAIX BUCOLIQUE ET LES CALAMITÉS DES NATIONS :

## ENQUÊTE SUR L'USAGE DE LA PASTORALE CLASSIQUE À L'HEURE DU SACRIFICE (1914-1918)<sup>1</sup>

Pourquoi refaire, à Lausanne en 1914, une édition française d'une œuvre grecque du deuxième siècle après Jules César, *Daphnis et Chloé* ? Avait-on besoin, dans le crépuscule des dieux annoncé par Nietzsche, d'un souvenir de la vie pastorale à Lesbos, sous l'empire romain ? Manquait-il de telles histoires dans la période moderne ? Précédemment, on avait déjà accueilli à Paris en 1902 une édition de *Daphnis et Chloé* avec des illustrations de Pierre Bonnard, ainsi qu'une autre édition en 1911 citée dans l'*Encyclopedia Britannica* parallèlement à celle de Leipzig en 1904 et de Cambridge en 1908. On avait choisi de récupérer pour cette nouvelle édition de 1914 non seulement la traduction faite en 1810 par Paul Courier de Méré (1772-1825), mais encore toutes ses notes polémiques contre les malentendus introduits par Jacques Amyot, et même une longue lettre adressée à un libraire, et on a commandé de nouvelles illustrations à un artiste polonais peu connu. Tout cela pour l'histoire d'une bergère et d'un chevrier sur l'île de Lesbos ?

Nous allons nous intéresser à ce Paul-Louis Courier, « vigneron, membre de la Légion d'honneur, ci-devant canonnier à cheval » », cet homme qui naît avec passion le titre d'helléniste, qui passa deux mois en prison pour avoir écrit sur la prostitution des nobles, cadet de l'auteur de *Paul et Virginie* (1737 – 1814), lui-même soi-disant chevalier de Saint-Pierre, capitaine ingénieur et, comme le dit le *Grand Dictionnaire Larousse* du XIX<sup>e</sup> siècle sur la vie de Bernardin de Saint-Pierre, quelqu'un qui allait « se résigner à n'être qu'un écrivain de génie, lui qui avait rêvé la gloire du héros et le prestige du législateur... »

Qu'est-ce que la pastorale ? Se définit-elle par le sujet ou par la forme d'écriture ? Quel en est le sujet ? Quel serait le rapport entre ce sujet et l'héroïsme ? Entre cette forme d'écriture et le récit d'exploits héroïques ?

<sup>1</sup> Je tiens à exprimer mes remerciements profonds à Myriam Watthee-Delmotte, directrice du Centre de Recherche sur l'Imaginaire de l'Université catholique de Louvain, et à l'Université catholique de Louvain elle-même, de m'avoir invité et donné l'occasion de préparer le texte de cette intervention, que j'ai pu présenter le 18 avril 2005 dans le cadre d'un séminaire. L'accueil chaleureux que la faculté et les étudiants m'ont accordé m'a beaucoup touché. Je suis aussi très reconnaissant envers Catherine Portuges, Elizabeth Fitzpatrick, Sarah Higginson Begley, Judith Kaiser, Leslie Von Jaeger, Emir Benli, Rossano Bacchin et Carine Wittesaele pour leurs conseils. Il va sans dire que je reste sensible toujours aux bontés et à la générosité de Pamela Esler, sans qui je n'aurais pas pu suivre les multiples pistes de ce travail.

Autrement dit, dans le contexte de la Grande Guerre, y aurait-il un rapport entre les nymphéas de Claude Monet et la politique menée par Georges Clemenceau ? Entre les sottises de Bécassine et les souffrances des soldats sous la direction de leurs grands généraux ? Comment en arriver au Traité de Versailles et permettre que l'héroïsme et la pastorale puissent s'accommoder l'un de l'autre ? Enfin, dans quelle mesure faut-il s'interroger sur rôle de l'empire et de l'emprise, dans les deux sens de la politique impériale et des fruits de l'impérialisme, dans l'usage de la pastorale ?

Pour mener cet enquête, il va falloir entendre les résonances entre plusieurs textes assez éloignés les uns des autres, d'une histoire peinte par Longus à une autre histoire peinte par Edy-LeGrand, remonter aussi haut qu'à la création du bouclier d'Achille et descendre aussi bas que dans quelques bandes dessinées de la *Jeunesse Illustrée* de 1921. Dans ce parcours, nous traverserons des territoires coloniaux comme l'île de Lesbos, l'île Maurice, Macao, Cuba, une île sur la côte du Sénégal, et si j'ose dire, ce pays du merveilleux qu'est la Bretagne. Partout, nous allons nous interroger sur une tradition du héros classique qui s'exprime dans la description littéraire, dans l'image et dans la musique, et qui devait, au début du vingtième siècle en Europe et en Amérique, susciter de l'intérêt parmi les psychanalystes autant que parmi les anthropologues, les poètes et les compositeurs de musique. S'agissait-il d'une nostalgie pour l'antiquité, un édifice *in memoriam* pour sacraliser l'éducation d'une certaine classe qui s'inclinait devant une image du monde classique (je pense ici à la poésie de A.E. Housman ou de Gérard Manley Hopkins, ou aux souvenirs d'un L.E. Jones au sujet de l'ère dite « Edwardian » et à un nombre de livres pour la jeunesse édités à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui veulent faire revivre les *Vies* de Plutarque, ou qui donnent pour modèles des portraits de « grands hommes et femmes »), ou s'agissait-il d'un effort pour réconcilier l'histoire, l'archéologie et la religion (je pense alors au *Golden Bough* 1890-1922 de Sir James Frazer, aux travaux de Schliemann), ou bien encore de la floraison d'une nouvelle attention à la sexualité chez les docteurs de l'hôpital de la Salpêtrière et d'une nouvelle vision de l'héroïsme avancée par Otto Rank dans *Le Mythe de la Naissance de l'Héros* publié en 1914 ? En 1912, Maurice Ravel avait déjà doté l'histoire de Daphnis et Chloé d'une musique énergétique et musclée ; dès 1906, Henri Matisse lui-même avait placé dans une lumière fauve une scène de cette pastorale antique. Alejo Carpentier, l'écrivain célèbre de Cuba, né dans cette île idyllique en 1904, avait choisi comme épigraphe pour *La Musica en Cuba*, publiée un an avant sa mort à Paris en 1980, un texte du compositeur russe Igor Stravinsky, dont *le Sacre du Printemps*, en 1912, avait révélé une autre dimension de la pastorale : « Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu ; c'est une force vivante qui anime et informe le présent. »<sup>2</sup> L'idée du héros se reformait avant la guerre, et ce que nous allons voir va nous conduire à la jeunesse, et à la mise en place d'une littérature mineure adressée aux mineurs, qui se trouvaient isolés des adultes dans leurs espoirs et leur appétit de vie.

<sup>2</sup> A. CARPENTIER, *La musica en Cuba*. La Habana, Cuba, Instituto Cubano del Libro, 2004 (éd. orig. 1979, écrit en 1945), p. 11.

Achille, le héros indomptable après la mort de Patrocle, n'a rien à voir avec la pastorale, mais dans son égoïsme il fait un bon modèle pour l'adolescent enragé. Toutefois, Ulysse le voit en fantôme dans un champ d'asphodèles dans *L'Odyssée*, comme si son habitat permanent ressemblait plus aux bosquets de la pastorale et moins à l'ambiance de la métropole. Mais il n'est pas nécessaire de chercher si loin pour trouver le côté impensable d'Achille, son côté civique en harmonie avec la vie des hommes en paix : c'est un monde très circonscrit, très artificiel, que celui inscrit par Hephæistos sur le nouveau bouclier, mais c'est néanmoins un monde de prospective, et comme on l'a déjà remarqué, un monde de l'après-guerre, où tout s'accomplit dans le rythme des saisons et de l'ordre des lois et des hiérarchies sociales. Évoquer ce monde sur les champs de bataille (car Achille n'a pas encore tué ni humilié Hector), c'est évoquer une image et expliquer cette image en paroles, ranimer sur la surface d'un objet d'airain, par une sorte d'*ekphrasis*, la ville en paix, en léthargie comme la Belle au bois dormant. Cette image des noces, de festins, de flûtes et de lyres, c'est un don des dieux, où tout est protégé ; on n'a pas beaucoup à craindre, on est sous la protection des dieux. En fait, la scène sur le bouclier ne pourrait pas changer, son empreinte reste à jamais fixée. Quant au procès dramatisé sur le bouclier, comme l'a noté Gregory Nagy, il devient fondateur : au centre, un homme porte plainte contre un autre, en raison d'un meurtre commis. Le meurtrier propose de donner une compensation ; le plaignant ne veut pas l'accepter, il veut se venger lui-même : voilà le prétexte de la guerre. Autour des deux hommes se trouvent des juges, quelques hommes âgés, et autour d'eux s'amassent les gens de la ville, qui attendent d'applaudir la décision qui leur semblera la plus juste. Comme Nagy l'a remarqué, les auditeurs de cette image sont aussi invités à se représenter un monde à venir, dans lequel la justice sera rendue sans la nécessité de la guerre. Voici la ville en paix. Quant à la ville en guerre, elle aussi se trouve inscrite sur ce bouclier, c'est là où l'on tue les bergers et où l'on saisit leurs troupeaux. Par le moyen d'un microcosme inscrit sur un bouclier, le héros Achille montre donc à tout le monde, sans avoir créé la scène qu'il porte sur son bras, l'emblème d'un monde en paix et d'un monde en guerre. La scène pastorale devient, en quelque sorte, une mesure de l'héroïsme, en devenant une métonymie de sa force. La vision d'un espace marginal devient l'image d'un monde intégral : c'est une vue panoramique, synoptique, et si l'on peut dire, empirique, au sens de la manifestation d'un pouvoir et d'une forme de connaissance des matières humaines.

Depuis l'œuvre d'Hésiode, contemporain d'Homère, la scène pastorale peut se comprendre comme une figuration de la vie humble, en harmonie avec les dieux. Hésiode lui-même représente ces deux aspects, en tant que simple chevrier et confident des muses. Mais il faut franchir sept cent ans, jusqu'à l'époque où l'empire romain connaît des changements fréquents d'empereurs, pour trouver *Daphnis et Chloé* dont nous parlions au début. Dans une « préface du traducteur », Courier affirme les qualités de l'auteur sans accepter le nom qu'on lui a attribué : « Il a su choisir avec goût et unir habilement tous ces matériaux, pour en composer un récit où la grâce de l'expression et la naïveté



des peintures se font admirer dans l'extrême simplicité du sujet. Aussi aura-t-on peine à croire qu'un tel ouvrage ait pu paraître au milieu de la barbarie du siècle de Théodose, ou même plus tard, comme quelques savants l'ont conjecturé » (XII-XIII). Nous ne connaissons pas Longus, l'auteur de l'œuvre, mais l'opinion aujourd'hui place son texte non à l'époque de Théodose (mort en 395) mais au deuxième siècle de notre ère. Le narrateur de *Daphnis et Chloé* déclare au début que c'est dans une sorte de parc dans l'île de Lesbos qu'il a vu une peinture dont il a tiré son histoire. Il n'est pas inutile de se rappeler que sur l'île de Lemnos, à côté de Lesbos, un auteur contemporain de Longus appelé Philostrate II (c.170-244/249) avait passé son enfance : c'est lui qui aurait écrit un volume, les *Imagines*, où il raconte à un jeune compagnon l'histoire de sa visite à une villa romaine qui lui donne l'occasion de décrire les histoires de plusieurs peintures de la vie d'Hercule et d'autres figures de la mythologie grecque. Il faut ajouter que Philostrate II pourrait aussi être l'auteur d'un livre sur les héros de la guerre de Troie, *l'héroïcus*. Je fais ces observations pour souligner que le phénomène de la pastorale, que ce soit dans le monde ancien ou moderne, n'est jamais éloigné de la question de l'héroïsme, ni du domaine de la peinture. Tant dans le lieu de sa création que dans la situation de son monde imaginaire, le texte se trouve dans les marges à la fois de l'empire et de la métropole. C'est le cas de *Daphnis et Chloé*, de *Paul et Virginie*, de *Macao et Cosmage*, et, du point de vue de l'origine d'un personnage comme Bécassine, de l'histoire de cette création rustique. Ce serait aussi à noter pour quelques exemples tirés de *la Jeunesse Illustrée*.

Regardons donc de plus près l'histoire de Daphnis et Chloé. La notice de l'auteur, qui dédie l'ouvrage à Amour, aux Nymphes et à Pan, précise qu'il espère « que le conte en sera agréable à plusieurs manières de gens ; pour ce qu'il peut servir à guérir le malade, consoler le dolent, remettre en mémoire de ses amours celui qui autrefois aura été amoureux, et instruire celui qui ne l'aura encore point été. » Serait-il nécessaire de suggérer que le lecteur implicite se situe au début ou à la fin de sa vie ? Ce texte servira à éclaircir ce sujet, il y aurait peut-être ce que nous pourrions appeler tout un cursus pour la vie. Il ne s'agit pas d'évoquer un monde sauvage, primitif, mais un monde cultivé, à l'image de la rhétorique du narrateur qui se situe parmi « les sophistes de la seconde étape. » On apprendra les détails d'abord de Mitylène, une ville de Lesbos; le lecteur n'aura peut-être pas eu l'occasion de visiter ce coin de l'Empire, et le narrateur veut l'instruire : « *nomiseis ou polin h'oran, alla neson* » : « tu penserais voir non pas une ville, mais un île. » C'est une ville « coupée de canaux, [...] ornée de ponts de pierre blanche et polie », des détails qui nous indiquent un certain niveau de vie. De la ville située environ « huit ou neuf lieux plus loin », on apprend ensuite qu'un homme riche avait « une terre » : « plus bel héritage n'était en toute la contrée; bois remplis de gibier, coteaux revêtus de vignes, champs à porter froment, pâturages pour le bétail, et le tout au long de la marine, où le flot lavait une plage étendue de sable fin. » Voilà un paysage ! On ne voit qu'une grande propriété, vraisemblablement celle d'un Romain : on sait que les Romains riches ont dû construire des grands villas sur l'île de

Lesbos. Tout d'un coup, nous sommes coupés de la pensée de l'empire, de la richesse, et nous nous trouvons devant un chevrier, celui qui va découvrir un enfant allaité par une de ses chèvres, un enfant qui aura pour nom Daphnis. Voyons l'évolution : d'un arrière-plan où l'on voit une peinture dans un parc de Lesbos, un parc privé, où le narrateur a dit qu'il était à la chasse au gibier, on se rappelle la ville de Mitylène avec ses canaux et ses ponts, et ensuite, on se retrouve sur la terre d'un homme riche où l'on rencontre le chevrier et l'enfant. On quitte la métropole d'une colonie de Rome, mais dans un coin reculé d'un grand domaine, on trouve un chevrier indigène, sans propriété à lui, qui va adopter un enfant abandonné par ses parents, qui se seront assurés de ce que des « signes de reconnaissance » restent près de l'enfant. Si l'on était Otto Rank en 1914, on dirait « Voilà une autre instance de la naissance du héros », et de ce « roman familial » qu'il a emprunté à Freud. Pour nous, il suffira que nous remarquions les soins du narrateur de garder la notion d'héritage, qui fait que les amants Daphnis et Chloé ne pourront jamais être confondus avec les indigènes.

J'ai parlé précédemment du cursus d'une vie, d'une sorte de pédagogie. Le livre nous en apprend assez sur la musique, sur le rite, sur la vie des jeunes aristocrates « playboys » qui vont prendre Daphnis en otage, sur l'émotion des jeunes, sur les occasions de guerre, sur la question de la résolution des actes de violence. Et puisque Daphnis n'est que chevrier, et que Chloé n'est qu'une bergère, le livre ne peut pas échapper aux matières de l'économie rurale, ni surtout de l'élevage. Si l'on sait que l'apprentissage rural de Daphnis et Chloé les rendra maître et maîtresse de ce grand domaine, on peut regarder l'élevage des moutons et des chèvres comme une métaphore de l'aptitude nécessaire pour gérer un peuple. C'est une métaphore bien connue dans la tradition judéo-chrétienne depuis le roi David le pasteur (*episcopos*), mais dans la langue grecque, elle gagne encore en énergie sémantique dans l'application du verbe *nomidzo*. Car ce que Daphnis et Chloé doivent faire, c'est garder dans leur *nomé*, leur pâturage, les petits, et pour ce faire, ils sont obligés de *nomidzein*, ce qui se traduit par « penser ». Le travail de la bergère et du chevrier n'est pas une fantaisie d'enfant, mais une responsabilité envers les autres et envers soi. La relation entre Daphnis et Chloé se construit dans un environnement d'attention et de surveillance oculaire, grâce à l'acuité sensorielle, mais aussi dans une atmosphère de sensibilité morale.

On ne peut pas quitter ce livre sans mentionner l'importance du thème du corps. Ce sujet n'a échappé ni à Bonnard ou à Ciolkowski avant la Grande Guerre, ni à Chagall ensuite. L'admiration du corps de Daphnis devient quasi malade chez Chloé. Et Daphnis, pour sa part, ne peut pas se passer de la vue de Chloé nue. Le discours de la pastorale montre par plusieurs moyens que le corps est l'objet de désir, mais aussi que le corps et l'identité ne sont pas toujours alignés ou coordonnés. On peut se rappeler du déguisement du bouvier Dorcon en loup pour étonner Chloé d'abord, puis ensuite pour l'emporter. On peut se rappeler de la transformation des troupeaux en vignes sur le vaisseau, ou des offices de la femme mariée, Lycaneion, dont le nom

recèle celui du loup, et qui initie Daphnis dans l'art de faire l'amour. On peut noter même les histoires de métamorphoses opérées sur des femmes comme Syrinx, la dramatisation de sa vie que fait Daphnis, et on peut se rappeler également du souhait exprimé par Chloé : « Ah, que ne suis-je sa flûte ! pour toucher ses lèvres » (« *eithe autou syrinx egenomen, hin empneeh moi* ») (1.14.8). Le texte est encore plus fort que la traduction donnée par Courier : « Ah, que ne suis-je sa flûte, pour qu'il souffle en moi ».

Autrement dit, le monde de la corporalité se montre fluide et instable ; on se baigne souvent dans ces pages. Mais il y a aussi, et c'est ici que l'intervention de Courier a été tout à fait décisive, la question de la couleur de la peau. Dorcon, le bouvier, qui doit mourir à la fin du premier livre suite à un acte de terrorisme, adore, comme on le sait, la jeune Chloé. Daphnis aussi, mais pas tout à fait consciemment. Daphnis et Dorcon se disputent le droit de donner à Chloé un baiser. La dispute entre les bergers et les bouviers est sans doute un *topos* ordinaire dans la tradition pastorale. Écoutons : Dorcon : « Moi, dit-il, je suis plus grand que lui. Je garde les bœufs, lui les chèvres ; or autant les bœufs valent mieux que les chèvres, d'autant vaut mieux le bouvier que le chevrier. Je suis blanc comme le lait, blond comme gerbe à la moisson, frais comme la feuillée au printemps. Aussi est-ce ma mère, et non pas quelque bête qui m'a nourri enfant. Il est petit, lui, chétif, n'ayant de barbe non plus qu'une femme, le corps noir comme peau de loup. Il vit avec les boucs, ce n'est pas pour sentir bon... »<sup>3</sup> Maintenant Daphnis : « Oui, une chèvre m'a nourri de même que Jupiter, et je garde les chèvres, et les rends meilleures que ne seront jamais les vaches de celui-ci. Je mène paître les boucs, et si n'ai rien de leur senteur, non plus que Pan, qui toutefois a plus de bouc en soi que d'autre nature. Pour vivre je me contente de lait, de fromage, de pain bis, et de vin clairet, qui sont mets et boissons de pâtres comme nous, et les partageant avec toi, Chloé, il ne me soucie de ce que mangent les riches. Je n'ai point de barbe, ni Bacchus non plus ; je suis brun, l'hyacinthe est noire, et si vaut mieux pourtant Bacchus que les Satyres, et préfère-t-on l'hyacinthe au lis. Celui-là est roux comme un renard, blanc comme une fille de la ville, et le voilà tantôt barbu comme un bouc... » Un discours à propos des races s'observe ici, mais l'on n'en trouvera nulle trace dans aucune illustration du texte. Et en dépit des efforts de Courier pour rendre son Daphnis « brun », tant Daphnis que Dorcon utilisent le mot « *melas* » (« *melas hos lukos* : noir comme un loup », selon Dorcon ; « *melas kai gar hyacinthos* », selon Daphnis). « *Melas* » ne peut soutenir que le sens de noir ou bleu-noir profond, comme le précise le dictionnaire grec/anglais de S.C. Woodhouse de 1910, qui renvoie au mot anglais « black ». Daphnis serait donc un noir<sup>4</sup> ; Chloé et Dorcon seraient des blancs. Et c'est cette partie de Daphnis et Chloé qu'aurait découvert Paul-Louis Courier dans un manuscrit inédit à Florence.

<sup>3</sup> Courier (1914) p. 23

<sup>4</sup> Il faut noter la résistance, même de Marc Chagall, à la représentation de Daphnis en être de race noire. Le pourpre, couleur de la hyacinthe désignée comme Daphnis, pourrait bien être l'ombre d'une tentative, mais il ne s'agit pas d'un être humain. À revoir, la scène du [jugement de Chloé](#) entre Dorcon et Daphnis interprétée par Chagall.

Dans une longue lettre à un certain M. Renouard, libraire, « sur une tache faite à un manuscrit de Florence », Courier lui-même raconte ce qu'il a trouvé : « Moi, j'ai trouvé cinq ou six pages dans lesquelles il s'agit de savoir qui baisera Chloé ; me fera-t-on pis qu'à eux ? Je devrais être tout au plus *blâmé par la Cour*; mais la peine n'est pas toujours proportionnée au délit, et c'est là ce qui m'inquiète ». Sur ce manuscrit, Courier aurait versé de l'encre par hasard ; vingt mots auraient été rendus illisibles. La réaction d'un certain Signor Furia : « *A un si horrible spectacle* (il parle de ce pâté que je fis sur son bouquin), *mon sang se gela dans mes veines, et durant plusieurs instants, voulant crier, voulant parler, ma voix s'arrêta dans mon gosier : un frisson glacé s'empara de tous mes membres stupides.....* Voyez-vous, monsieur ? ce pâté, c'est pour lui la tête de Méduse. »<sup>5</sup> La lettre de Paul-Louis Courier à M. Renouard se trouve dans l'édition de *Daphnis et Chloé* de 1914 avec des illustrations de Ciolkowski. Courier, l'auteur de pamphlets contre la Restauration, assassiné par ses propres ouvriers en 1825, commence aujourd'hui à trouver une certaine gloire posthume en tant que « traducteur et pamphlétaire ». Pourrait-on dire que l'histoire de *Daphnis et Chloé*, au commentaire et à la traduction de laquelle il a voué quelques années de sa vie, représentait pour lui un hymne aux idéaux de la liberté, la fraternité, et l'égalité ?

Au XIX<sup>e</sup> siècle, il se peut que personne en Angleterre, en France, en Belgique, ou en Amérique n'ait échappé au phénomène *Paul et Virginie*, qui tire plusieurs idées de la pastorale de Longus. En Angleterre, on aurait vu plus de 50 éditions en traduction anglaise, et en France, on dit qu'il y en a eu au moins 300 éditions au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Bernardin de Saint-Pierre, comme Paul-Louis Courier, avait beaucoup à dire autour et au-delà de ce qu'il appelait « mon humble pastorale », son *Paul et Virginie*; comme des papiers d'emballage ou un encadrement de bois, ces déclarations sans doute n'intéressaient que peu de gens, le lecteur moyen ne cherchant que les transports de sympathie et de deuil pour les enfants de l'ancienne « Île-de-France ». Il serait utile ici de s'arrêter un moment sur ces commentaires, qui forment en même temps un discours sur l'empire, l'apologie d'une méthode d'écriture et d'observation, et enfin, une critique de la notion de héros. On sait que le roman *Paul et Virginie* faisait partie, à son origine, d'une œuvre quasi-scientifique, *Études de la Nature*, et ne s'en est séparé qu'en 1789. Les héros du prétendu de Saint-Pierre, Paul et Virginie, sont bien situés dans une île en marge de l'empire de France, une île où les règles et « les devoirs »<sup>6</sup> de la nature peuvent dominer la vie des innocents, comme le texte du roman le précise : « Vous autres Européens, dont l'esprit se remplit dès l'enfance de tant de préjugés contraires au bonheur, vous ne pouvez concevoir que la nature puisse donner tant de lumières et de plaisirs. Votre âme, circonscrite dans une petite sphère de connaissances humaines, atteint bientôt le terme de ses jouissances artificielles ; mais la nature et le cœur sont inépuisables. Paul et Virginie n'avaient ni horloges, ni almanachs, ni livres de chronologie, d'histoire, et de philosophie. Les périodes de leur vie se réglaient sur celles de

<sup>5</sup> Courier (1914) p. 278

<sup>6</sup> B. de ST. PIERRE (1993) p. 91

la nature. »<sup>7</sup> Leurs mères sont là, et, si l'on peut le dire, « naturellement dans le discours de l'empire », deux esclaves indigènes [c'est-à-dire « un noir *yolof*, encore robuste, quoique déjà sur l'âge »<sup>8</sup> et une femme de Madagascar, « d'où elle avait apporté quelque industrie, surtout celle de faire des paniers et des étoffes appelées pagnes, avec des herbes qui croissent dans les bois »<sup>9</sup>]. Comme de Saint-Pierre le dit dans le préambule, « j'ai décrit le bonheur passager de deux enfants élevés au sein de la nature, par des mères infortunées ; j'essaierai de peindre le bonheur durable d'un peuple ramené à ses lois éternelles par des révolutions »<sup>10</sup>.

Le narrateur lui-même joue un rôle dans l'histoire, en donnant des conseils et en faisant l'éloge de la vie pastorale. Il y a bien sûr d'autres ombres dans l'empire que les esclaves noirs : en fait, un prêtre et le gouverneur M. de la Bourdonnais, qui n'interviennent que pour compliquer la vie des habitants. On voit dans la stratégie d'éloignement du personnage de l'écrivain et du narrateur (car celui-ci qui l'écrit a reçu toute la nouvelle de celui-là qui la raconte), un écho de la stratégie de l'auteur de *Daphnis et Chloé*, qui ne fait que l'*ekphrasis* d'une peinture. Bernardin de Saint-Pierre doit aussi écrire dans sa propre plume, comme témoin d'un moment de l'histoire des lettres et de la culture européenne ; alors il donne un avant-propos de deux pages, un préambule de 66 pages, et un « avis sur cette édition de 1789 » de 12 pages, tous repris dans une édition de poche récente.

Que dit-il à propos du héros ? « Chaque peuple a eu donc une enfance imbécile, une adolescence crédule, et une jeunesse sans frein. Lisez seulement les histoires de notre Europe, vous la voyez tour à tour couverte de Gaulois, de Grecs, de Romains, de Cimbres, de Goths.....qui s'exterminent les uns après les autres, et la ravagent comme les flots d'une mer débordée. L'histoire de chacun de ces peuples ne présente qu'une suite non interrompue de guerres, comme si l'homme ne venait au monde que pour détruire son semblable. Ces temps, anciens, si vantés pour leur innocence et leurs vertus héroïques, ne sont que des temps de crimes et d'erreurs dont la plupart, pour notre bonheur, n'existe plus.... »<sup>11</sup>. Il ajoute : « Que de héros, que nous font admirer nos écoles, qui n'étaient au fond que des scélérats; le féroce Achille, Ulysse le perfide, Agamemnon le parricide, la famille entière d'Atrée, et tant d'autres aussi criminels qui se prétendaient descendus des dieux et des déesses, le plus souvent changés en bêtes ! »<sup>12</sup> Dans le texte de *Paul et Virginie*, il souligne la différence entre la tradition des héros et les marginaux qui sont le sujet de son histoire : « Leur histoire est touchante : mais dans cette île, située sur la route des Indes, quel Européen peut s'intéresser au sort de quelques particuliers obscurs ? qui voudrait même y vivre heureux, mais pauvre et ignoré ? Les hommes ne veulent connaître que l'histoire des grands et des rois, qui ne sert

<sup>7</sup> Ibid., p. 120

<sup>8</sup> Ibid., p. 89

<sup>9</sup> Ibid., p. 90

<sup>10</sup> Ibid., p. 55 (Préambule)

<sup>11</sup> Ibid., pp. 60-61 (Préambule)

<sup>12</sup> Ibid., p. 61 (Préambule)

à personne ».<sup>13</sup> Le discours de la pastorale a une certaine tendance à rendre suspecte la gloire des grands hommes, comme on le verra plus tard.

Pour de Saint-Pierre, c'est la mère qui détermine la réalisation du destin héroïque : « Mères et nourrices de notre enfance, quel pouvoir vos charmes n'ajoutent-ils pas à vos vertus ? Vous êtes les reines de nos opinions et de notre ordre moral. Vous avez perfectionné nos goûts, nos modes, nos usages, en les *simplifiant*. Vous êtes les juges-nés de tout ce qui est décent, gracieux, bon, juste, héroïque. »<sup>14</sup> Donc, selon M. de Saint-Pierre il faut continuer la tradition de célébration des héros : « Préparez au siècle nouveau des artistes, des poètes, des historiens. Ce n'est point de héros dont il manque, c'est d'écrivains capables de les célébrer ...<sup>15</sup> ....et la reconnaissance des races futures suffira pour les rendre illustres. Vos feuilles deviendront pour la France ce que sont depuis tant de siècles pour la Chine les annales de son empire. »<sup>16</sup> Voilà tout un programme !

Mais qu'a-t-il fait, lui, Bernardin de St. Pierre, dans son œuvre propre : « Mais comme souvent un grand vice marche à la suite d'un petit talent, ce succès m'inspira la vanité de donner à mon ouvrage le titre de *Tableau de la nature*. Heureusement, je me rappelai combien la nature même du climat où je suis né m'était étrangère ; combien, dans des pays où je n'ai vu qu'en voyageur, elle est riche, variée, aimable, magnifique, mystérieuse, et combien je suis dénué de sagacité, de goût, et d'expressions pour la connaître et la peindre. Je rentrai alors en moi-même. J'ai donc compris ce faible essai sous le nom et à la suite de mes *Études de la Nature*, que le public a accueillies avec tant de bonté, afin que le titre, lui rappelant mon incapacité le fit toujours ressouvenir de son indulgence. »<sup>17</sup> Il veut donc peindre la nature dans un but scientifique, comme il le note dans l'avant-propos : « Je me suis proposé de grands desseins dans ce petit ouvrage. J'ai tâché d'y peindre un sol et des végétaux différents de ceux de l'Europe. »<sup>18</sup> L'opinion des artistes compte pour beaucoup dans la connaissance du monde : « Je me sens aussi flatté du suffrage des artistes en faveur de mes *Études* que de celui des physiciens ; car les artistes étudient la nature par des méthodes qui ne sont pas moins sûres que des instruments, et dans des résultats harmoniques aussi intéressants et aussi certains que les causes physiques qui les produisent »<sup>19</sup>. Ce lien entre la nature et la science revient encore une fois : « Qui sent bien la nature la traduit, et qui la traduit l'explique. Quoique je n'en aie rendu que des ombres légères, mes faibles esquisses ont plu, parce que je les ai rendues d'après ses ravissants modèles. Je ne suis, par rapport à elle, ni un grand peintre, ni un savant physicien, mais un petit *ruisseau* souvent troublé, qui, dans ses moments de calme, la réfléchit le long de ses rives. La nature se peint partout d'elle-même ; et

<sup>13</sup> Ibid., pp. 84-85

<sup>14</sup> Ibid., p. 67 (Préambule). Cf. Dorinda Outram, *The Enlightenment* (1995), p. 84 et Alessa Johns, *Women's Utopias of the Eighteenth Century* (2003) p. 148, pour la discussion du rôle critique de la femme dans l'œuvre de plusieurs écrivains de cette période.

<sup>15</sup> Ibid., p. 33 (Préambule)

<sup>16</sup> Ibid., p. 34 (Préambule)

<sup>17</sup> Ibid., p. 204 (Avant-propos 1788, 1789, 1800)

<sup>18</sup> Ibid., p. 203 (Avant-propos 1788, 1789, 1800)

<sup>19</sup> Ibid., p. 206 (Avis sur cette édition (Première édition séparée, 1789))

quand un de ses rayons tombe sur mon âme, je la reflète. »<sup>20</sup> Hormis ses poses d'humilité, Bernardin de Saint-Pierre exprime ici un rôle important de la pastorale en tant que peinture, ce que l'on a déjà soupçonné dans l'œuvre de Longus : l'intention d'être en prise directe avec la nature par le biais d'une image synoptique. S'il n'est qu'un petit « ruisseau » (un petit Rousseau ?) il est néanmoins au courant ! Et cette langue de la nature, pour ainsi dire, sert de remède, de consolation, ainsi que l'histoire de Daphnis et Chloé : « Au moins j'ai la consolation d'éprouver que la langue de la nature est toujours entendue, même chez les nations rivales, et qu'elle peut encore les rapprocher mieux que la langue des traités diplomatiques. »<sup>21</sup> Dans la mesure où l'histoire de Paul et Virginie s'est répandue partout en Amérique, autant que dans les empires de la France et de l'Angleterre, on peut dire que Bernardin de Saint-Pierre avait un peu raison.

Comme nous l'avons vu pour Daphnis et Chloé, le corps humain devient un point de repère, unissant tous les paysages. Les gravures d'une édition de 1834 insistent sur le corps, et il semble que la représentation des noirs soit aussi nécessaire et agréable que la représentation de la baigneuse. Au début du roman, le narrateur remarque que « Je n'arrivais point de fois ici que je ne les [Paul et Virginie] visse tous deux tout nus, suivant la coutume du pays, pouvant à peine marcher, se tenant ensemble par les mains et sous les bras, comme on représente la constellation des gémeaux. »<sup>22</sup> À la fin du roman, le corps de Virginie est surchargé des valeurs visuelles et morales : « un des premiers objets que j'aperçus sur le rivage fut le corps de Virginie. Elle était à moitié couverte de sable, dans l'attitude où nous l'avions vue périr. Ses traits n'étaient point sensiblement altérés. Ses yeux étaient fermés ; mais la sérénité était encore sur son front : seulement les pâles violettes de la mort se confondaient sur ses joues avec les roses de la pudeur. Une de ses mains était sur ses habits, et l'autre, qu'elle appuyait sur son cœur, était fortement fermée et roidie. »<sup>23</sup> C'est cette image des vertus d'une femme belle et morte sur la plage, site de fluidité et de l'infini, qui a dû ravir le lectorat comme une sorte de sacre qui rassemblerait toutes les sensibilités. En fait, autour de la sépulture de Virginie, selon le narrateur, il y avait le cercle des nations même : « Lorsqu'elle fut arrivée au lieu de sa sépulture, des négresses de Madagascar et des Cafres de Mozambique déposèrent autour d'elle des paniers de fruits, et suspendirent des pièces d'étoffes aux arbres voisins, suivant l'usage de leur pays ; des Indiennes du Bengale et de la côte Malabare apportèrent des cages pleines d'oiseaux, auxquels elles donnèrent la liberté sur son corps : tant la perte d'un objet aimable intéresse toutes les nations, et tant est grand le pouvoir de la vertu malheureuse, puisqu'elle réunit toutes les religions autour de son tombeau »<sup>24</sup>. De cette mort vient aussi le désarroi de la nature sur l'île, décrit dans les rythmes mesurées d'un chant funèbre de Théocrite ou du poème sur

<sup>20</sup> Ibid., pp. 213-214, (Avis sur cette édition (Première édition séparée, 1789)

<sup>21</sup> Ibid., p. 217 (Avis sur cette édition (Première édition séparée, 1789)

<sup>22</sup> Ibid., p. 93

<sup>23</sup> Ibid., pp. 180-1

<sup>24</sup> Ibid., p. 183

*la mort de Lycidas le berger* de John Milton<sup>25</sup> : « Jeunes gens si tendrement unis ! mères infortunées ! chère famille ! ces bois qui vous donnaient leurs ombrages, ces fontaines qui coulaient pour vous, ces coteaux où vous reposiez ensemble, déplorent encore votre perte. Nul depuis vous n'a osé cultiver cette terre désolée, ni relever ces humbles cabanes. Vos chèvres sont devenues sauvages ; vos vergers sont détruits ; vos oiseaux sont enfuis, et on n'entend plus que les cris des éperviers qui volent en rond au haut de ce bassin de rochers. Pour moi, depuis que je ne vous vois plus, je suis comme un ami qui n'a plus d'amis, comme un père qui a perdu ses enfants, comme un voyageur qui erre sur la terre, où je suis resté seul. »<sup>26</sup>

En esquisant quelques grandes lignes de ressemblance entre l'œuvre de Longus et de Bernardin de Saint-Pierre, j'ai essayé de mettre en lumière l'engagement de la pastorale à une rédefinition de l'héroïsme, l'importance des connaissances de la nature au cœur de l'empire colonial, le motif de la peinture comme pré-texte, la nécessité des commentaires de l'auteur en dehors du récit, et le pouvoir de l'image du corps humain. Nous quittons maintenant cette époque pour entrer dans le monde de l'avant-guerre, le monde des Fauves, des éditions illustrées (ou non) de *Daphnis et Chloé*, le monde des empires allemands, français, ottomans, autrichiens, anglais, russes, et, comme disent quelques critiques américains contemporains, américain. Un monde dans lequel un écrivain comme Kipling peut raconter des histoires de soldats aux adultes et aux enfants, des fables relatives à des créatures de la jungle. C'est aussi un monde où Maurice Maeterlinck peut captiver l'imagination picturale de Fauré, Debussy, Schönberg et Sibelius par un drame sur le couple de Pélleas et Mélisande (1889, cent ans après la première édition de *Paul et Virginie*, et trois ans avant la date de naissance d'Edy-Legrand, l'auteur de *Macao et Cosmage*), deux « enfants » (Pelléas, par exemple, avoue que « j'ai joué comme un enfant autour d'une chose que je ne soupçonnais pas »), enfants qui, comme leurs antécédents, tombent amoureux sans savoir ce qui se passe entre eux, et où le destin se montre dans un rêve d'enfant dans la scène 3 du quatrième acte : « Tiens ! il n'y a plus de soleil... Ils arrivent, les petits moutons, ils arrivent... Il y en a !... Il y en a ! » La tradition de la pastorale est qu'elle bifurque toujours : ou cela se termine dans la joie, ou dans l'angoisse. C'est l'angoisse pastorale (le ton du thrène) que l'on entendra dans la poésie anglaise durant la guerre, dans des poèmes d'une formation classique, comme ceux d'A.E. Housman, Robert Graves et Robert Bridges, et même dans les poèmes américains de l'époque de la guerre comme ceux d'Henry Van Dyck<sup>27</sup> et Robert Frost.

L'année 1913 avait été déclarée, en Angleterre, celle des « enfants de la nation » par les membres de la ligue des ouvrières, les « women workers »,

<sup>25</sup> À noter que ce poème classique se trouve dans une collection de poésie française et anglaise rassemblée sous la direction de Robert Bridges, poète anglais, sous le titre *The Spirit of Man* (l'esprit de l'homme), publiée en 1915.

<sup>26</sup> B. de SAINT-PIERRE (1993) p. 199

<sup>27</sup> H. VAN DYKE, diplomate et poète américain, a écrit le poème «The Red Flower» au mois de juin 1914. Dans «La fleur rouge», il se présente comme un pêcheur qui suit la rivière Kyll dans les environs de Trier. Il regarde le paysage d'abord tranquille, puis perturbé par les soldats allemands, où la fleur rouge présume les coups sanglants qui vont suivre.



inspirées, selon un article dans *le Times* du 7 octobre 1913, par « l'idéal commun de notre âge » au titre du « siècle des enfants. » Déjà en 1907, dans un petit journal pour filles, on avait introduit en France le personnage pittoresque de Bécassine, la Bretonne au visage rond, bouche absente, une jeune fille simple, paysanne, de connaissances limitées, mais d'une bonté et d'une bonne volonté exemplaires. Je dis « pittoresque » parce qu'elle s'habille pour la plupart du temps de vêtements qui ne sont pas à la mode en France, mais qui démontrent le statut de subalterne qu'elle partage avec les colonisés de l'empire, avec lesquels elle se trouve souvent en contact. Je souligne l'aspect spectaculaire de Bécassine devant un lectorat de jeunes filles de bonne famille de Paris, pour qui Quimper serait une destination touristique, comme l'indique un livre produit par l'Union Nationale des Associations de Tourisme du 1930, dans lequel l'auteur, un certain Léon Auscher, nous apprend que « De nombreux restes d'architecture féodale, les enceintes de Fougères, de Concarneau et de Guérande, les châteaux de Kerouzéré, de Kergrist, de Clisson, de Nantes, et tant d'autres, et enfin le maintien des costumes locaux, et de certaines coutumes comme les pardons, achèvent de donner à la Bretagne un caractère homogène et défini et d'en faire une région bien à part. »<sup>28</sup> Il est instructif de suivre M. Auscher jusqu'au bout de son petit livre, où il annonce « les sites d'hivernage », y compris la Corse, et « pour finir enfin par notre beau domaine africain d'Algérie, de Tunisie et du Maroc et notre lointaine Indo-Chine, où vous trouverez, avec une végétation, des races, des mœurs et des costumes entièrement différents, d'autres France, c'est-à-dire, tout ce que l'histoire, l'art et la nature peuvent unir d'attrait et d'intérêt à une hospitalité franche et cordiale. »<sup>29</sup> Le commentaire d'un Américain d'origine française, Charles Macomb Flandrau, sur le pittoresque au Mexique en 1908 ajoute une surenchère à cette vision quasi coloniale : après avoir vu le meurtre d'un policier dans la rue, il ne se trouve pas du tout choqué, mais plutôt fasciné par une qualité innée de la mise en scène mexicaine : « Car elle est toujours « *pietorial* » et toujours dramatique; ce n'est pas seulement inmanquablement une peinture, mais le genre de la peinture qui raconte une histoire. Des peintures qui racontent des histoires sont, selon les critiques, de « l'art mauvais ». C'est peut-être la raison pour laquelle tant de voyageurs au Mexique trouvent si peu à admirer. »<sup>30</sup> Pourrait-on inventer le néologisme « le regard pastoral » pour ceux qui s'érigent en témoins à distance, braqués sur le détail piquant et la différence des races, de coutumes, et des costumes locaux ? Quand, vers la fin du premier volume de *Bécassine* en temps de guerre, celle-ci rencontre « le Parisien », elle remarque : « ...et c'est vrai qu'il doit être bien gai, vu qu'il a ri pendant cinq minutes en me regardant, et il répétait : 'C'qu'elle est drôle !' Pourtant, (elle ajoute) j'ouvrais pas seulement la bouche. »<sup>31</sup>

<sup>28</sup> L. AUSCHER, *Bienvenue en France*. Paris: L'Union Nationale des Association de Tourisme, 1930. II-12

<sup>29</sup> Ibid., 56

<sup>30</sup> Ch. MACOMB FLANDRAU. *Vive Mexico !* New York: Harper, 1908, p. 28

<sup>31</sup> M. LANGUEAU et É.-J. PORPHYRE PINCHON, *Bécassine à la Grande Guerre*, (Paris, Langueau, 1915), p. 55. La lectrice observera que dans les dessins du personnage de Bécassine, on ne montre pas la bouche de la Bretonne, un fait non remarqué par Bécassine elle-même. Les citations entre parenthèses qui suivent cette discussion de l'album font référence aux pages de cet album seul.

Nous reviendrons à nos moutons dans une minute, mais il faut d'abord remarquer l'explosion de livres pour enfant sur la vie des grands hommes (des Golauds ?) dans les années d'avant-guerre. *Les Vies* de Plutarque en constitue, sans doute, le modèle. Je ne peux offrir que des exemples américains, mais qui signalent l'importance attribuée aux bâtisseurs d'empire tels Napoléon, Gladstone, et von Bismarck en même temps que les figures comme Gambetta et Pestalozzi ou les héroïnes comme Florence Nightingale. C'est un discours tout à fait différent de celui de la pastorale que ce discours de la grandeur, et il est surtout intéressant de voir son évolution après la guerre, dans le roman *Les Défroqués* de Jacques Chabannes (écrit à l'âge de vingt ans) par exemple, ou le roman d'Edith Wharton, *Un fils au front*, ou dans un mémoire tel que *The Mirrors of Downing Street* (1921)<sup>32</sup>. Nous le reverrons du point de vue des histoires pittoresques pour la jeunesse dans *la Jeunesse Illustrée* de 1921-1922, et dans le *Macao et Cosmage* (1919) d'Edy Legrand, créé à l'âge de vingt-sept ans, une œuvre qui, comme les histoires de Bécassine, fait la critique du genre de l'histoire des grands hommes en utilisant le genre pastoral, comme on l'a déjà vu dans *Paul et Virginie*.

Revenons à la jeune fille en service chez la Marquise de Grand-Air, Bécassine, et au volume qui évoque la guerre, édité en 1915, *Bécassine pendant la Grande Guerre*. On n'y voit pas la guerre en direct, ni la ville de Paris, mais on peut observer les effets de cette guerre, et on peut regarder les peuples divers qui constituent la République. On ne voit pas de Boches, mais des simulacres de Boches, comme s'ils constituaient une espèce à part (voir p. 1). Il va sans dire que la tradition pastorale possède un aspect humoristique, et l'histoire de Bécassine, bien entendu, exploite cet aspect de la tradition. Comme Daphnis et Chloé, le personnage de Bécassine se définit d'après la région de sa naissance, et non pas selon une descendance comme la Marquise de Grand-Air. Le texte dépeint Bécassine en travestie, portant l'armure d'Enguerrand de Grand-air, le héros fondateur d'une grande famille (3) ; dans ce cas et dans bien d'autres, la figure de Bécassine et d'autres personnages se montrent sous un angle ludique. Le texte indique que les besoins de la guerre exigent que même les jeunes gens en service chez les grandes dames sont obligés de faire leur service militaire ; donc le serviteur Zidore, qui pourrait être un compagnon convenable pour Bécassine, ne peut pas rester, mais avant de partir il raconte des histoires de Boches pour faire peur à Bécassine. L'aspect érotique leur manque ; Bécassine et Zidore ne sont que des gens simples, et Bécassine est encore plus naïve que lui, une petite Bretonne avant d'être une Française éclairée. Ils sont presque inséparables pendant les 19 premières pages, mais comme dans les contes russes, selon Propp, le premier amour peut être un faux héros. Bécassine

<sup>32</sup> L'auteur anonyme de ces «miroirs» a eu «intimate personal association with the Statesmen and administrators whose characters he presents.» (vi) Il ne laisse aucun doute sur les défauts de M. Lloyd George : «Sa conduite dans les derniers mois de la guerre et pendant l'élection de 1918 était non seulement indigne de sa position, mais le marquait définitivement comme un petit homme. Il a gagné l'élection, mais il a perdu le monde.» (12) Sans vouloir faire une caricature du premier ministre, l'auteur ajoute une esquisse qui pourrait servir de modèle aux caricatures des grands hommes : «Sa tête est exceptionnellement grosse, et ses épaules larges et sa poitrine profonde sont bien assorties avec sa tête assez noble; mais au-dessous de la ceinture, il semble diminuer...» (13)

aussi est obligée de faire son service dans un hôpital dans les territoires de la Marquise. Elle ne connaît pas grand-chose en médecine. Son nouveau fléau/amour sera Bertrand, le neveu de Madame de Grand-Air qui, comme Zidore, lui joue des tours malins en portant une fausse barbe (32-33). Nous sommes au plein milieu du livre quand Bécassine devient écrivain et illustrateur de son propre récit (34-35), qui avec des mots tordus raconte l'histoire des exploits des grands hommes tout en les rendant risibles (34-35). C'est le premier d'une série de trois fascicules auto-diégétiques des mémoires de Bécassine, qui reçoit un commentaire ironique de l'auteur/éditeur Longereau : « Nous croyons devoir respecter le style de l'auteur, corrigeant seulement l'orthographe un peu trop fantaisiste. De même notre ami Pinchon s'est borné, dans la plupart de ses dessins, à préciser et compléter les croquis dont Bécassine avait illustré ses remarquables mémoires. » (34)

Trouvant ce monde des blessés et des soldats rusés trop compliqué (elle porte le visage de la tragédie et de la comédie, 38), elle doit se retirer à Clocherles-Bécasses, sa ville natale, où, pendant quelques heures, elle fait fonction d'adjoint au maire (38-39). Dans deux pages remplies d'images d'animaux, de troupeaux de vaches ou de dindes, on voit que les avis de son oncle la guident : « Faut de la justice; l'oncle l'a dit, Faut traiter tout le monde pareil », mais elle ne saura comment appliquer le principe (les grandes idées de son oncle) à la matière. Bécassine assiste ensuite à ce qu'elle appelle « ce drôle de mariage » de sa cousine avec un fils de fermier, un mariage qui exige que Bécassine prononce le serment pendant l'absence de sa cousine. Puis reprennent les mémoires de Bécassine, qui conduisent, sur l'ordre de Mme de Grand-Air, à la recherche d'une villa où l'on pourrait loger les blessés. Installée dans la villa, Bécassine rencontre ces blessés, qui « sont en train d'écrire des adresses sur des cartes-vues du pays », une autre indication du pittoresque dans lequel Bécassine sert d'objet d'intérêt visuel. Le Parisien l'invite à être la marraine (de guerre, bien sûr, mais Bécassine n'est pas au courant) d'un de leurs camarades, un prince : « J'ai été éblouie et j'ai accepté tout de suite. Je suis bien fière, mais bien intimidée aussi, en pensant que je vais être la marraine d'un prince ! » (55) Dans les deux pages qui suivent, qui ne sont qu'à quatre pages seulement de la fin du volume, c'est le prince Boudou de Tombouctou qui s'introduit. Nous voilà en pleine empire, à la conjonction des subalternes de plusieurs races, un zouave, un noir de l'Afrique, une Bretonne....une réunion comme celles qui arrivent à la fin des pastorales de *Daphnis et Chloé* et sur le tombeau de Virginie. Ce prince, dont le nom évoque le mot « bouc », se pavane et fait peur. Mais enfin Boudou de Tombouctou partage avec Bécassine la passion de la représentation. Elle essaie de raconter les expériences de sa vie dans ses mémoires : elle vient d'être nommée marraine de guerre, ce qui veut dire « correspondant » d'un soldat ; son prince essaie de rendre les traits de Bécassine en peinture. Il faut noter que Pinchon, l'illustrateur, a donné à voir le visage du prince en caricature au début, mais son visage devient plus détaillé après qu'il a offert les salutations comme il faut à Madame de Grand-Air, et au fur et à mesure que son identité d'artiste se révèle. Bécassine écrit dans ses mémoires : « Il travaille pour être

peintre. C'est peut-être ce qui le rend farceur : paraît que tous les peintres le sont. Il a commencé mon portrait, et il l'enverra au Salon après la guerre, si c'est réussi. Moi, je trouve ça superbe, bien ressemblant...peut-être un peu flatté. » (57) Nous ne pouvons pas ignorer le fait que le frontispice du livre annonce cette scène de rencontre entre artistes, mais bien évidemment sans explication. Parce que le livre traite du sujet de la guerre, la lectrice n'aura pas une idée claire du contexte de cette scène. C'est un peu comme si l'on mettait une illustration d'un joueur de flûte en tête du premier chapitre de *Daphnis et Chloé*, comme a fait Ciolkowski en 1914. En fait, les joueurs de flûte, le dessinateurs, les écrivains, sont aussi ceux qui sont sur la voie de la « self-determination », la détermination de soi au niveau de l'identité imaginaire, de l'environnement, de la communauté, du panoramique des nations nouvelles, des anciennes colonies, cette cause que Woodrow Wilson a apportée aux négociations de 1919 avec des résultats, hélas, assez mitigés.

Les dernières images de *Bécassine pendant la Guerre* nous transportent en Alsace. Cette fois, Madame de Grand-Air et Bécassine sont devenues toutes les deux étrangères au pays, obligées de mettre des vêtements alsaciens pour passer la frontière. La couleur noire domine (59) et on se demande si l'on joue également du deuil. On fête le mariage d'un Parisien, Bertrand, le neveu de Madame de Grand-Air, avec une Alsacienne, un accord qui rattache la province au centre du pays. Mais cette pastorale s'achève un éloge aux héros de la guerre : « Le porte-étendard haussa le drapeau. Froissé, troué de blessures glorieuses, il claquait dans le vent, étincelait dans le soleil. Et c'était l'image de la France meurtrie, mais héroïque, sûre de son droit, forte de sa bravoure, confiante en la victoire. Gravement, militairement, tous saluèrent. » (61)

Deux autres volumes des aventures de Bécassine qui relatent la guerre ont suivi ce premier volume, et méritent d'être étudiés. Nous ne pouvons pas nous restreindre à la vision pastorale de Pinchon et de celui qui prenait le pseudonyme de Cauméry, mais nous avons vu, du moins je l'espère, le parcours du combattant qu'ils ont dû faire pour réconcilier l'innocence de ceux qui ne sont pas au centre du pouvoir politique aux réalités de l'expérience d'une guerre qui a lieu loin d'eux. Le patriotisme ne manque pas, mais aux alentours, ce qui compte d'un jour à l'autre, c'est autre chose que le champ de bataille. Ce qui compte le plus, en effet, devant les défis d'une vie éternelle de servitude, c'est l'empire des sens et des connaissances, une mentalité ouverte aux mondes (au pluriel), et c'est pourquoi Bécassine se fait médiatrice entre le grand monde et le petit peuple. Bécassine n'est pas garde-champêtre, mais elle donne des leçons pratiques, en faisant honneur au passé et à l'esprit de la Bretagne autant qu'aux mutilés de la guerre, et elle se retrouve aussi dans l'image peinte par un prince africain. Par contraste, les Boches restent une figure collective dans l'au-delà du texte.

Si nous pouvons nous transporter, l'espace de quelques minutes, dans les années de l'après-guerre, nous pouvons envisager deux scénarios (en mots et images) pour enfants, des scénarios qui ont l'air de prendre plus au sérieux le devoir et les actions des soldats ou des pères. Mais il faudra tenir compte aussi

d'une troisième histoire qui met en jeu non pas la guerre, mais plutôt, disons, l'île joyeuse d'un noir et d'un blanc. L'accent s'y mettra profondément sur le monde masculin, et sur la différence entre l'homme honnête et le scélérat. Ces histoires, qui se trouvent dans *la Jeunesse Illustrée* de 1921-1922 sont réalisées en 16-18 planches, au lieu de centaines. Il faut se rappeler que l'histoire de Bécassine elle-même se présentait dans *la Semaine de Suzette* en douze à quinze planches, ce qui fait que son histoire, à la longue, comprend à peu près trente unités par volume autour des exploits d'un personnage singulier. Par contre, dans *la Jeunesse Illustrée*, on rencontre dans chaque histoire un nouveau personnage central, mais des situations peu éloignées les unes des autres. Entre le 19 juin 1921 et le 5 mars 1922, on a traité sept fois le sujet de la Grande Guerre, on a raconté deux histoires de pâtres, mais on a placé en couverture une histoire de noirs et de blancs. Il faut ajouter qu'il existe dans ce volume une gamme d'histoires d'événements historiques français, de contes et des légendes de l'Inde et de la Chine, des « histoires vraies », c'est-à-dire des faits divers aux États-Unis, des histoires imaginées de l'Ouest et du Sud des États-Unis, un lynchage, des affaires de cowboy, un ensemble de fables pour, disons, les jeunes garçons. Pour la plupart, les scénarios ne sont pas signés, et les illustrateurs ne se permettent jamais de se moquer de leur sujet comme peut le faire Pinchon. On voit à travers les sept histoires de soldats un appel à la conscience, et l'on voit plus d'une fois la croix de la guerre comme prime de démobilisation suite à des blessures.

Regardons d'abord de plus près une histoire parue le 8 janvier 1922, qui prétend être vraie, et est titrée « Le remplaçant.. » Il s'agit d'un noble sans discipline qui devrait devenir diplomate comme ses illustres ancêtres, et d'un homme bien élevé, un homme « robuste » qui fait des études sérieuses à l'université. Le patriotisme s'empare de l'étudiant, mais il est encore trop jeune. L'aristocrate n'aime pas le combat, il est d'un « tempérament pacifique », tout comme, dirait-on, un pâtre, et il va passer quelques mois dans les Pyrénées. Grâce à un changement d'identité, l'un part à la guerre, l'autre reste dans la montagne. Cela devient ensuite une question de vanité ; l'aristocrate veut « racheter », dans la mesure du possible, sa conduite passée. Il entre dans la guerre comme sous-officier, et « réussit à force d'héroïsme, à combler peu à peu la distance qui les séparait. Sa belle conduite lui valut un avancement rapide et il fut l'un des premiers à être décoré de la Croix de Guerre. » Blessés tous les deux, ils arrivent au château de Valmont, transformé en hôpital auxiliaire. Le propriétaire, un homme appelé Gorgibus, un parvenu, veut que sa fille se marie avec le Vicomte, mais il ne sait pas que celui qui joue le Vicomte n'est qu'un homme ordinaire. La comédie se termine bien, « en mariage et en carrière. Aujourd'hui, le Vicomte de la Houpette est un de nos plus brillants secrétaires d'ambassade et Daniel Durand est en passe de devenir un de nos plus distingués professeurs. » Comment décoder ici le message politique ? La vie pastorale n'est qu'un site d'évasion pour les riches, un privilège de l'aristocratie ; l'empire des connaissances n'est autre que l'université, le corps rien qu'une machine à être mobilisée et détraquée. Pour devenir héros, il suffit

de participer à la guerre ; la gloire sert de garantie à un avenir professionnel et à un mariage honorable. Mais ces hommes exemplaires ne deviendront pas de grands hommes ; la coiffure de Tintin qui porte le nom « la houpette » restera plus célèbre, pour plusieurs raisons.

Jetons un coup d'œil sur une histoire qui ne touche pas à la guerre, mais qui montre en détail la vie d'un jeune homme qui, comme Daphnis, n'était pas né pour être pâtre, mais doit mener cette vie jusqu'au moment où il pourra être reconnu par son père. C'est une histoire parue le 5 février 1922. Georges Chevalier (dont le nom est retentissant) doit confier son fils de trois ans à son beau-frère, appelé Albert Fauverie, suite à des problèmes financiers. Fauverie installe le jeune garçon chez les montagnards, qui, « nourriciers de l'enfant, quoique honnêtes et bons dans leur indigence, ne crurent pas mal en astreignant le pauvre délaissé, devenu une charge pour eux...à des travaux plutôt durs pour son âge et sa première éducation, et que la rigueur du climat rendait pénibles encore. Il fut le pâtre des Géminoz, ses nourriciers devenus ses maîtres. » Fauverie utilise tout l'argent qu'on lui envoie d'Amérique pour ses propres projets. Le père, ayant réussi dans ses affaires outre-mer (on sent l'ombre de l'empire, puisque ce n'est pas aux États-Unis qu'il demeure), annonce son retour. Fauverie ajoute à ses crimes celui du vol du portefeuille de Chevalier qui contient toute une fortune, et il suit en secret Chevalier qui part à la recherche de son fils. Il rencontre son fils, le pâtre, « vers qui le pousse un secret élan de sympathie » mais ne le reconnaît pas; c'est le pâtre qui avise sur le chemin à suivre. Un coup de feu, le père inconnu tombe, et le faux-père connu « aux yeux étincelants d'un triomphe féroce » tire encore deux fois, puis disparaît. Le pâtre l'a reconnu, rentre chez ses maîtres, et fait apporter le père inconnu à la maison. Le père inconnu interroge les montagnards sur l'identité du pâtre, le secret se révèle, le père rentre à Grenoble avec son fils, Fauverie, maintenant reconnu comme l'assassin, tente à nouveau le crime, puis se retire et se suicide.

Cette histoire met évidemment en jeu quelques éléments de la pastorale. Le fils de bonne famille est séparé du père, doit rentrer comme Daphnis dans la profession de pâtre sans connaître son identité véritable, doit acquérir les raffinements qu'il faut pour protéger ses brebis, pour connaître les moyens de traverser le désert, doit s'occuper des autres, secourir l'étranger, et par l'épreuve du feu, retrouver son père. Ici, il n'est guère question du corps, sauf comme preuve d'identité et de filiation. On n'est pas dans une situation insulaire mais dans un désert, réservé aux troupeaux et à un pâtre. Être pâtre, c'est vivre en exil sans le savoir. Il existe un macrocosme et un microcosme, et le père connaît bien le vaste monde, mais presque rien du petit, qui est la réserve d'un petit pâtre. On peut entendre plusieurs d'échos des pastorales d'autrefois, surtout dans l'isolement de l'enfant dans la nature, mais la politique de la pastorale, sa stratégie d'investissement dans l'héroïsation des innocents ne s'annonce que faiblement, non pas dans la mobilisation des hommes, mais contre celle de la puissance de l'argent. La guerre entre les intérêts dits nationaux et patriotiques se réduit à un conflit entre des intérêts financiers. Les historiens d'après guerre

confirment plutôt cette version : l'histoire du Traité de Versailles est celle de la distribution du butin et des colonies.<sup>33</sup>

Avant d'aborder le livre *Macao et Cosmage* de 1919, il faut nous revenir sur une autre histoire de naufrage suivant *Paul et Virginie*, parue dans le numéro de la *Jeunesse Illustrée* du 16 octobre 1921 ; c'est en effet la seule de cet album de la *Jeunesse Illustrée* à être imprimée tout en couleurs, malgré son titre « BLANCS ET NOIRS », et la seule à paraître deux fois dans le même album, sur la couverture et à l'intérieur. Cette histoire, c'est le récit principal de l'album, développé en trois scènes : la ville de Charleston en Caroline du Sud en mai 1866, une traversée de l'océan et la côte africaine. Devant le lynchage d'un noir par des barbares américains, un garçon, « Ivon », sauve la vie d'un garçon noir nommé « Vaniko », le fils de la victime, dont le crime aurait été d'avoir « l'inconcevable audace de ne pas céder le trottoir à un citoyen de race blanche... » Le garçon noir va être brûlé vif par les scélérats : « Misérables lâches ! cet enfant est innocent et je le sauverai malgré vous » déclare Yvon. C'est un exploit quasi héroïque : « Avant que nul n'ait pu s'opposer à son geste, le brave petit Breton se jetait dans la fournaise, saisissait le négrillon dans ses bras robustes et l'entraînait au dehors ». Yvon et son oncle sont « des généreux étrangers » aux États-Unis ; avant de partir, l'oncle consent à emmener le garçon noir à bord la *Belle Espérance*. Quand ils sont en vue des côtes de l'Afrique, la *Belle Espérance* se heurte à un récif, et c'est le jeune noir qui « eut la présence d'esprit de jeter un bout de cordage » au jeune Breton. Mais une autre épreuve se présente sur cette côte de l'Afrique : des indigènes noirs, « hideusement peinturlurés » ont lié le jeune Breton à un poteau dans l'intention de le manger. Le jeune Africain parle la langue des indigènes et les apaise en leur racontant son histoire. On apprend que la victime du lynchage était le roi de cette peuplade, un roi devenu esclave, qui « n'avait pas manqué d'apprendre à son fils sa langue maternelle et de l'instruire des moindres particularités de sa splendeur passée. » Vaniko, devenu le roi, se montre encore une fois un généreux, et le jeune Breton, chargé d'un trésor conféré par le jeune Sénégalais, rejoint son oncle à Dakar, cet oncle Corentin qui, chose curieuse, porte le nom d'un autre oncle, le presque-empereur d'un autre enfant de la Bretagne, Bécassine.

Ce qui peut frapper dans ce « récit principal », qui n'est que de la littérature mineure dans les deux sens, c'est la rumeur qui retentit partout : celle de l'égalité, la fraternité et la liberté instaurée entre les deux jeunes garçons, qui trouvent leur ressemblance non pas sur le terrain de la France, mais à l'étranger d'abord, et ensuite dans une colonie au bord de la mer. Nonobstant l'absence

<sup>33</sup> Deux chroniqueurs de cette époque, Sir J.A.R. Marriott (1946) et Margaret Macmillan (2002), ont souligné ce point. Marriott fait remarquer qu'avant le fin de 1917, les Allemands ne possédaient plus aucun territoire au-delà des limites de l'Europe (pp. 518-519), tandis qu'avant la guerre, sous Bismarck, ils étaient devenus le troisième pouvoir européen en Afrique (p. 334). Les Alliés ont donc dû donner une haute priorité à la conquête de ces colonies allemandes bien avant la fin des hostilités. Plus récemment, Margaret Macmillan, bien qu'elle puisse accorder quelques vertus au Traité de Versailles, estime qu'en Afrique, ceux qui agissaient dans le but de la paix (« the peacemakers ») ont perpétué l'ancien praxis de distribuer des territoires pour convenir aux pouvoirs impérialistes (p. 493). Le propagande allemande pendant la guerre montre [le serpent de l'empire britannique](#) enveloppant le globe.

de femmes (hormis deux planches qui montrent la mère du Breton), les deux garçons font un couple où dominent des sentiments de mutualité, d'admiration réciproque. Tous les deux ont perdu leur père et doivent créer leur propre société, dans une presqu'île, une triste tropique envahie par la nature inculte, qui nécessite des connaissances que l'on n'apprend pas à l'école. Cette histoire sert de faire-valoir à la revue, elle est comme le « bouclier » de l'album (c'est ce qui m'avait intrigué chez le bouquiniste). Falco (un nom de résonance romaine autant que latine) ne donne aucun commentaire sinon par des épithètes comme « Brave Breton », et il recourt à des expressions anciennes comme « le hasard, ce grand maître des destinées humaines... » Les commentaires extra-textuels qui permettraient de déceler la personnalité de l'écrivain ou du narrateur ne s'attachent à aucune des histoires de l'album, comme si, dans l'urgence de la modernité, il suffisait de montrer au lieu d'expliquer ou d'user de marqueurs d'ironie. L'anonymat de la plupart des auteurs et des illustrateurs de ce volume accorde au texte un ton neutre, celui qui caractérise aussi les empires de la presse au nom de l'objectivité. Or, comme nous l'avons déjà constaté chez Longus, chez de Saint-Pierre, et même chez Langereau, c'est la présence d'un sujet qui laisse, dans son texte, des interpellations aux lecteurs qui donne le plaisir d'une sorte de connaissance supérieure. L'humanisme de cette perspective, dans l'esprit d'Érasme ou de Montaigne, est anéanti dans *la Jeunesse Illustrée* ; là au contraire, c'est l'esprit de la machine qui triomphe, malgré l'existence de personnages sympathiques comme Yaniko et Yvon, cette machine qui hantait Max Ernst et devenait la guerre même, rendue évidente dans plusieurs images des revues éditées pendant la guerre mais surtout dans la scène d'un tank écrasant des soldats. Lucy Wheelock, qui édite, en 1920 un grand livre pour les mères américaines sur l'éducation de leurs enfants du « siècle de l'enfance », répond à cette machinerie : « Le monde a reçu, dans la Grande Guerre, une démonstration effrayante et horrifiante de ce que peut accomplir l'efficacité industrielle quand elle a divorcé de l'imagination, la source de la sympathie humaine et de l'amour fraternel. » (54)

Se cacher derrière la machine de son premier livre (1919) serait impossible pour l'Édy-Legrand, auteur de dix-huit ans : à ses lecteurs et ses lectrices, il écrit une lettre avant de leur montrer l'histoire de Macao et Cosmage, accompagnant son œuvre, comme l'ont fait ses prédécesseurs Longus et Bernardin de Saint-Pierre, d'un préambule où il donne son avis sur l'observation des petites choses, sur l'empire des connaissances des animaux et des bêtes, et où il exhorte les jeunes gens au bonheur, même si l'histoire qu'il doit leur raconter est triste. Les héros qu'il dépeint (Cosmage, une femme noire, et Macao, un homme blanc) semblent bien petits sur la page, tellement minuscules qu'on peut ignorer leur présence dans le vaste paysage, auprès d'imposantes chutes d'eau, sur une île sans nom ; si l'on regarde de près les illustrations de la première moitié du livre, on trouve les deux amants toujours nus, dans un feuillage qui n'a jamais été taillé. Donc, ce couple édenique, dans son isolement parfait du monde civilisé, appartient en vérité à une littérature mineure, à l'album dit



« de jeunesse », dans un monde pittoresque, richement colorié, un monde de mots simples et de perspectives immenses.

Mais la Grande Guerre n'est pas aussi loin qu'on ne le pense de l'île qu'habite ce couple venu de nulle part, qui, comme Daphnis et Chloé, est tout simplement au monde sans avoir de patrimoine quelconque. « Les gens heureux n'ont pas d'histoire » ; la vie enchanteresse ne peut s'exprimer que dans un univers spatial, descriptif, et c'est avec la guerre que commence le discours narratif, qui décolore, qui rend de plus en plus gris l'environnement pittoresque, et qui marque, en scènes discrètes, la désillusion lente mais inéluctable du beau couple. En cherchant les sous-marins boches, un capitaine appelé Létambot fait la découverte de l'île joyeuse, et au nom de l'empire, il affirme le privilège d'un officier et le droit d'un homme civilisé, en faisant arriver toute une armée qui doit transformer cette île, l'exploiter, l'industrialiser. Il veut aussi l'ouvrir au tourisme en exterminant toutes les espèces d'animaux indigènes, en remplaçant les oiseaux par des avions, et en installant un représentant de l'État, un gouverneur qui ressemble un peu à Georges Clemenceau. On n'oublie pas que c'est à Clemenceau que s'adressait son ami et voisin Claude Monet le 12 novembre 1918 : « Cher et grand ami, je suis à la veille de terminer deux panneaux décoratifs, que je veux signer du jour de la Victoire, et viens vous demander de les offrir à l'État, par votre intermédiaire. C'est peu de chose, mais c'est la seule manière que j'aie de prendre part à la Victoire ». Ils s'agissait des *Nymphéas*, à la grande série desquels il avait consacré des années de travail, dès 1908 – comme autant de scènes pastorales ! Le gouverneur de l'île de Macao, sensible à la tristesse de Macao et Cosmage qui ont été dépossédés de leur liberté sur l'île, leur concède un lieu de refuge sur un coin de l'île, où ils vont pouvoir conduire leur troupeaux pour vivre le reste de leur vie en autarcie. En quittant ses jeunes lecteurs et lectrices, Edy-Legrand leur laisse un petit mot ; il reprend la parole pour faire une constatation qui semble valoriser les hiérarchies et la cruauté de l'État : « MACAO ÉTAIT SAGE... MAIS LE GOUVERNEUR AVAIT RAISON. »

Du bouclier d'Achille à ce *Macao et Cosmage*, un album de jeunesse de la Grande Guerre, nous avons essayé d'interroger le pouvoir des images pastorales sous le regard du pouvoir impérialiste, où se croisent des personnes de races aussi différentes que le lys et la hyacinthe. Ces images ne sont pas sans intérêt pour ceux qui étudient la violence de la guerre. Discerner, à travers la peinture et le récit, le son des flûtes, c'est comprendre aussi les pertes énormes subies sous l'enseigne des nations en ruine.

William MOEBIUS

## ŒUVRES CITÉES ET CONSULTÉES

- Album de la Jeunesse Illustrée. 19 juin 1921-21 mai 1922. Paris: G. Rubin, gérant.
- Anonyme ("A Gentleman with a Duſter") *The Mirrors of Downing Street: Some Political Reflections*. New York and London: G.P. Putnam's Sons, 1921.
- Auscher, Léon, *Bienvenue en France*. Paris: L'Union Nationale des Association de Tourisme, 1930.
- Bridges, Robert, ed. *The Spirit of Man: An Anthology in English & French From the Philosophers & Poets*. London, New York, Toronto, Calcutta, Bombay and Madras : Longmans Green & co., 1915.
- Byrne, Shannon N. and Edmund Cueva, ed. *Longus' Daphnis and Chloe*. Wauconda, Illinois: Bolchazi-Carducci, 2004. Text, Commentary, Vocabulary, Glossary.
- Carpentier, Alejo. *La musica en Cuba*. La Habana, Cuba, Instituto Cubano del Libro, 2004 (éd. orig. 1979, écrit en 1945)
- Chabannes, Jacques. *Les Défroqués*. Paris: Albin Michel, 1922.
- «Children of the Nation.» *The Times*, London, October 7, 1913, p. 7.
- Edy-Legrand. *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*. Préface de Michel Defourny. Paris: Circonflexe, 2000 (orig. 1919).
- Encyclopedia Britannica. 1911 edition. «Love to Know»: <http://54.1911encyclopedia.org/L/LO/Longus.htm>.
- Flandrau, Charles Macomb. *Vive Mexico !* New York: Harper, 1908.
- French 385, Middlebury College. «Le Grand Larousse du XIXe siècle.» Bernardin de Saint-Pierre (<http://s99.middlebury.edu/FR385A/Romans/pauletvirginie/Bernardin.htm>)
- «French War-Time Magazines and Periodicals» ([http://www.greatwardifferent.com/Great\\_War/French\\_Magazines/French\\_Magazines\\_00.htm](http://www.greatwardifferent.com/Great_War/French_Magazines/French_Magazines_00.htm))
- Haaren, John H., LL.D. and A.B. Poland, Ph.D. *Famous Men of Modern Times* (4 vol). New York, Cincinnati, Chicago: American Book Co., 1909.
- Hayes, Clair W. *The Boy Allies under the Stars and Stripes*. NY: A.L. Burt Company, 1918.
- Horne, Charles, ed. *Great Men and Famous Women*. New York: Selmar Hess, 1895-1898.
- Johns, Alessa. *Women's Utopias of the Eighteenth Century*, Champaign-Urbana: U. of Illinois Press, 2003.
- Jones, L.E. *An Edwardian Youth*. London: MacMillan & Co., 1956.

- Languereau, Maurice et Emile-Joseph Porphyre Pinchon, *Bécassine Pendant La Grande Guerre*. Paris: Gautier-Langereau, 1915.
- Longus. *Les Pastorales, ou Daphnis et Chloé*. Traduction par Jacques Amyot. Pierre Bonnard, ill. (1867 - 1947), 1902.
- Longus. *Les Pastorales ou Daphnis et Chloé*. Traduction complète par P.-L. Courier. Frontispice dessiné par Ciolkowski et gravé sur bois par C. Maylander. Paris: Georges Crès et Cie, 1914. "La présente réimpression des *Pastorales* a été établie sur l'édition publiée à Paris, chez J.-S. Merlin, en 1825, l'année même de la mort de Paul-Louis Courier. On trouvera, à la suite, les notes et un très curieux commentaire philologique du traducteur qui accompagnaient le texte de Longus et qui n'avaient point, jusqu'à ce jour, été réimprimés. « La préface du traducteur et la traduction elle-même se trouvent en ligne à l'encyclopédie, ABU : la Bibliothèque Universelle (<http://agora.qc.ca/biblio/longus.html>).
- Longus. *Daphnis et Chloé*. Avec 42 plaques en couleurs d'après les lithographes de Marc Chagall. Munich: Prestel, 1994.
- Mabie, Hamilton Wright, and Kate Stephens, eds. *Heroines that Every Child Should Know: Tales For Young People of the World's Heroines of All Ages*. Decorated by Blanche Osterstag. New York: Doubleday, Page & Co., 1908.
- Macmillan, Margaret. Paris 1919. NY: Random House, 2002.
- Maeterlinck, Maurice. *Pelléas et Mélisande* (1892). Pierre Citti, ed. Paris, Fasquelle [Livre de Poche], 1989.
- Marat, J.P. *Notre Histoire*. «Paul-Louis Courier:» <http://membres.lycos.fr/jpmarat/plc/proces.html>
- Marriott, Sir J.A. R. *A History of Europe 1815-1939*. New York: Barnes and Noble, 1931, 1946.
- Nagy, Gregory. «The Shield of Achilles: Ends of the Iliad and Beginnings of the Polis»( <http://www.fas.harvard.edu/%7Echs/HPJ/cybershield2.html>)
- Outram, Dorinda, *The Enlightenment*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- de Saint-Pierre, Bernardin. *Paul et Virginie*. Paris: Bookking International, 1993.
- Tremblay, Jean-Marie, directeur. «Les classiques de sciences sociales» L'Université de Québec à Chicoutini. «Paul-Louis Courier.» ([http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/classiques/Courier\\_Paul\\_Louis/Courier\\_Paul\\_Louis\\_photo/Courier\\_Paul\\_louis\\_photo.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/Courier_Paul_Louis/Courier_Paul_Louis_photo/Courier_Paul_louis_photo.html))
- Vanderlip, Frank. *What Happened to Europe*. New York: Macmillan, 1919.

- Van Dyke, Henry. *The Red Flower: Poems written in War Time*. New York: Charles Scribner's Sons, 1918.
- Wharton, Edith. *A Son at the Front*. NY: Charles Scribner's Sons, 1923. Reprt. with introduction by Shari Benstock, Dekalb, Ill: Northern Illinois UP, 1995.
- Wheelock, Lucy. *Talks to Mothers*. Boston & New York: Houghton Mifflin, 1920.
- White, John S., LL.D, ed. *The Boys' and Girls' PLUTARCH*. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1884.
- Woodhouse, S.C. *English-Greek Dictionary: A Vocabulary of the Attic Language*, London: George Routledge & Sons, Limited Broadway House, Ludgate Hill, E.C., 1910. University of Chicago Library copy, p. 80. ([http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/chuck/woodhouse\\_pages.pl?page\\_num=80](http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/chuck/woodhouse_pages.pl?page_num=80))



# SORTIES DE GUERRE ET IMAGINAIRES DE LA VIOLENCE AU XXÈME SIÈCLE (2)

---

## PEUT-ON FAIRE UNE HISTOIRE DE LA VIOLENCE TRAUMATIQUE ?

Après avoir consacré la première séance de ces journées d'étude à l'imaginaire de la violence en période de sortie de guerre, je voudrais poursuivre ma démarche en m'intéressant à l'impact de cette violence sur les imaginaires des vétérans. En d'autres termes, que reste-t-il de la guerre dans les psychologies combattantes lorsque la guerre est finie ? Quelles sont les traces laissées par la violence de guerre et peut-on faire l'histoire de cette violence traumatique ? La question peut naturellement être posée de multiples manières.

Soit du point de vue de l'histoire des sciences, dans la mesure où l'on fait l'histoire de la psychiatrie de guerre – c'est-à-dire l'histoire des souffrances combattantes comme objet d'expertise médicale et de soin.

Soit du point de vue d'une histoire des sensibilités collectives, dans la perspective du vaste chantier d'étude auquel appelait Lucien Febvre dans un article resté célèbre (« Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? », *Annales d'Histoire sociale*, 1941, repris dans les *Combats pour l'Histoire*)

Soit du point de vue d'une histoire culturelle, tant il est vrai que la figure du vétéran traumatisé est maintenant une figure classique de la littérature (Rebecca West, *The return of the Soldier* ; Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* ; D.H. Lawrence, *Lady Chatterkey's Lover*...), de la peinture (Otto Dix...) ou du cinéma (depuis le *J'accuse* d'Abel Gance jusqu'au personnage principal de *Taxi Driver* de Martin Scorsese).

Faire une histoire de la violence traumatique représente cependant des difficultés évidentes que je voudrais mentionner dès le début. Elles sont à mon avis de deux ordres.

+ Le premier problème tient à l'abondance des sources normatives, émanant notamment du personnel médical, et la rareté des sources émanant des malades eux-mêmes. Nombreux sont les historiens qui ont écrit sur cette impossible histoire de la souffrance, notamment Arlette Farge (*Des lieux pour l'Histoire*, seuil, 1997). Le cas de la souffrance psychique est sans doute un peu particulier, puisqu'il s'agit d'exprimer par essence une souffrance vive, existentielle, et

cependant une souffrance qui ne bénéficie que d'une reconnaissance sociale limitée (en particulier pour les périodes anciennes) et qui, pour être dite, impose qu'on utilise les mots de la souffrance physique.

L'exemple de la Première Guerre mondiale pourra permettre de saisir cette difficulté. Rares sont les témoignages comme celui du poète Siegfried Sassoon, engagé dans le régiment de cavalerie du Sussex en 1914, nommé dans un régiment d'élite en 1915, décoré de la Military Cross en juin 1916, hospitalisé à Londres en 1917 pour soigner sa « fièvre des tranchées ». Dans le silence sur la souffrance des blessés psychiques, son journal fait exception : « 25 avril 1917 : mon cerveau est tordu comme un fil de fer serré (...) Toute la journée, je dois parler aux gens de la guerre, et répondre aux questions des amis. Je m'excite et, trop tendu, je raconte des choses que je n'ai jamais voulu raconter. Et quand les lumières s'éteignent, dans la salle à moitié plongée dans la pénombre, à moitié éclairée par la lumière vacillante du feu, quand les lits blancs sont calmes, et leurs silhouettes à moitié endormies, blotties, allongées, alors les horreurs reviennent en rampant : le sol est parsemé de paquets de chair morte et d'os, de visages qui regardent fixement le plafond, d'autres visages tournés vers le sol, de mains serrant convulsivement un cou ou un ventre ; un visage livide au sourire fixe sous une moustache hirsute me regarde par-dessus le bord de mon lit, les mains crispées sur mes draps. » (R. Hart-Davis (ed.), *Siegfried Sassoon Diaries 1915-1918*, Faber and Faber, 1983). Pour ce même conflit, il existe aussi quelques rares témoignages sur l'après-guerre, comme celui-ci : « Le bruit des portes du métro, un éclat de lumière, le sifflement d'une locomotive, l'aboïement d'un chien ou une farce de gamin suffisent à déclencher le tremblement... Récemment lorsqu'on a hissé le drapeau au-dessus des Invalides, j'ai cru d'abord que j'allais être guéri par un spectacle aussi émouvant, mais je me suis mis tout à coup à trembler si violemment que j'ai dû appeler et que j'ai été obligé de m'asseoir, pleurant comme un enfant. Parfois cela me prend soudain, sans raison. Je suis allé dans un magasin de nouveautés faire quelques courses avec ma femme. La foule, la lumière, le bruissement de la soie, les couleurs des marchandises, tout était un délice aux yeux, un contraste après la misère de nos tranchées. J'étais heureux et bavardais gaiement comme un écolier en vacances. Tout à coup, j'ai senti mes forces m'abandonner. J'ai cessé de parler ; j'ai éprouvé une sensation désagréable dans le dos ; j'ai senti mes joues se creuser. Mon regard est devenu fixe et le tremblement est revenu, en même temps qu'un immense sentiment d'inconfort... Dans le tramway ou le métro, je sens que les gens me regardent, et cela me donne un sentiment terrible. Je sens que je leur fais pitié. Telle femme m'offrira sa place. Je suis profondément touché ; mais ils me regardent et ne disent rien. Que pensent-ils de moi ? » Un soldat français (E.E. Southard, *Shell Shock and other Neuropsychiatric Problems*, Boston, 1919). Mais généralement, ce dont nous disposons, ce sont des témoignages indirects de proches, à l'exemple de celui de Louis Althusser dans *L'avenir dure longtemps* : « La nuit, très souvent, mon père émettait en dormant de terribles hurlements

de loup en chasse et aux abois, interminables, d'une violence insoutenable, qui nous jetaient au bas du lit. Ma mère ne parvenait pas à le réveiller de ses cauchemars ; Pour nous, pour moi du moins, la nuit devenait terreur et je vivais sans cesse dans l'appréhension de ses cris de bête insoutenables que jamais je n'ai pu oublier. »

+ Deuxième problème : le risque de reporter sur le passé nos cadres conceptuels. Nous sommes à une époque où reconnaissance sociale de la souffrance psychique, en temps de guerre comme en temps de paix. La médecine a fait en outre de grands progrès dans le repérage des troubles psychiques : par exemple les PTSD dans les années 1980 ; enfin une meilleure prise en charge médicale – notamment depuis la guerre du Vietnam. Dès lors, il existe un risque évident d'anachronisme quand on cherche à faire l'histoire des sensibilités du passé. Un risque notamment de considérer que des périodes relativement anciennes ont connu un taux de pertes psychiques comparable aux nôtres (alors que nombre d'historiens des sciences affirment à l'inverse que l'émergence des souffrances psychiques dans nos sociétés dépend assez largement de l'émergence des concepts qui peuvent les exprimer).

Une fois ces remarques préalables faites, il me semble important de replacer la violence traumatique dans le contexte plus général d'une étude de psychologie collective des retours de guerre – tant il est vrai que les manifestations les plus aiguës de la souffrance psychique ne sont que l'une des formes les plus spectaculaires de l'extraordinaire vacillement identitaire que représente, pour les combattants, la sortie de guerre. Après ce premier temps sur ce que représente le retour de guerre pour les vétérans, j'essaierai de faire à grands traits une histoire de la psychiatrie de guerre au XX<sup>ème</sup> siècle, afin de voir comment cette question de la violence traumatique a été abordée par la médecine de guerre, et de conclure sur l'impact des mutations actuelles de la guerre sur la violence traumatique.



I - PREMIER TEMPS, QUELS SONT LES POINTS COMMUNS À TOUS LES RETOURS DE GUERRE, QUI EXPLIQUENT QUE CES PÉRIODES SOIENT SOURCES DE SOUFFRANCE PSYCHIQUE.

## 1 Premier élément, le retour du soldat, c'est toujours la déconstruction et la reconstruction d'une identité

Je voudrais m'arrêter un instant sur la première étape de cette déconstruction qui est le moment d'adieu avec les camarades de combat. On l'oublie trop souvent : la démobilisation, qu'elle soit organisée individuellement (comme dans le cas du « *Tour of duty* » des soldats américains du Vietnam) ou sur une base collective (par exemple classe d'âge par classe d'âge pour les soldats français de la Grande Guerre), entraîne une dissolution des groupes de combattants, et avec elle de rapports humains particulièrement forts.

En effet, en temps de guerre, le groupe primaire de combattants est un des facteurs les plus importants de survie : il assure une forme de sécurité mutuelle. Il maintient une cohésion sociale dans les situations extrêmes, sous la forme de redistributions de colis envoyés par les familles, de mise en commun des savoirs faire ou de partage des émotions. En rentrant chez lui, le soldat rompt donc, par la force des choses, la solidarité du groupe combattant.

Dans le cas de la guerre de position, le soldat démobilisable s'éloigne aussi des champs de bataille qui lui sont devenus familiers et où sont enterrés nombre de ses camarades. En un mot, il doit faire son deuil d'une camaraderie du front, bientôt idéalisée par lui et dont la nostalgie est encore perceptible, des années plus tard, dans de nombreuses associations d'anciens combattants. La première violence du retour de guerre est là : dans cette séparation imposée aux vétérans.

Au moment du départ, ce sont parfois les camarades eux-mêmes qui s'occupent de préparer le soldat démobilisable à retrouver la vie civile. Leur mission est de faciliter le passage, comme le montre ce témoignage fascinant recueilli par la journaliste russe Svetlana Alexievitch à propos des vétérans de la guerre d'Afghanistan et publié dans son livre *Les cercueils de zinc* (1990) : « Le départ d'un libérable, c'est un vrai roman. Il faut se cotiser et lui acheter un attaché case, une serviette de toilette, un foulard pour sa mère, un cadeau pour sa petite amie. Il faut enfin lui faire une tenue d'apparat. On lui procure une ceinture blanche sans quoi ce ne serait pas un para ; on lui fabrique des aiguillettes. Ensuite, il faut lui astiquer sa plaque : c'est une vraie œuvre d'art. D'abord on la passe au papier de verre n°2, puis avec le n°1, puis on la frotte

avec du feutre et avec une pâte abrasive. Pendant une semaine, on fait tremper sa vieille tenue dans de l'huile de graissage pour lui rendre sa couleur verte foncé. L'opération suivante consiste à la laver à l'essence. Ensuite on l'aère pendant un mois. C'est prêt ! Les libérables s'en vont et les anciens deviennent libérables ».

Sortir de la guerre, c'est sortir d'une sorte d'état de sauvagerie, qui passe par le soin accordé au corps. Le nettoyage des uniformes défraîchis par la guerre, décrit ici, est d'autant plus important qu'il est fait en commun : c'est une sorte de rituel de purification, bien sûr, mais aussi une manière de rendre le vétéran présentable aux yeux des civils.

Déconstruction d'une identité donc, mais aussi reconstruction d'une autre. La grande angoisse des soldats démobilisables, telle qu'elle apparaît dans des carnets de guerre, et parfois même dans des lettres, c'est de ne pas retrouver leur place dans la société civile.

Dans leurs travaux sur les survivants, beaucoup de psychiatres décrivent ce même cauchemar que font la plupart des vétérans au retour de guerre : ils reviennent dans leurs maisons, retrouvent leurs familles, ils leur parlent mais on ne les reconnaît pas, on ne les entend pas. Ce cauchemar peut être expliqué par le syndrome de culpabilité du survivant, largement étudié depuis les années 1960 : la plupart des vétérans ont alors le sentiment d'avoir survécu au prix d'une autre vie, d'être vivants alors qu'ils auraient dû être morts. C'est ce que disent les cauchemars : nous devrions être morts, nous sommes des fantômes.

Au-delà de cette culpabilité, il s'agit bien aussi d'un problème identitaire : les combattants ont été changés par la guerre ; mais en leur absence, la société (par exemple la place des femmes) a également évolué. Cette difficulté de retrouver une identité, n'est-ce pas finalement ce que montre avec force le personnage d'Ulysse dans le chant XIX de l'*Odyssée* – vétéran de la guerre de Troie que nul ne reconnaît à son retour chez lui à Ithaque, à l'exception de sa vieille nourrice Euryclée ?

Être reconnu : voilà l'une des inquiétudes principales de tous les vétérans de retour de guerre, coupés des leurs pendant de longs mois, transformés par l'expérience de guerre, jusque dans leur apparence physique. « Je n'ai pas pu porter mes jeans et mes chemises d'avant-guerre », confie un vétéran de la guerre d'Afghanistan à la journaliste Svetlana Alexievitch, « parce que c'étaient les vêtements d'un autre, d'un homme que je ne connaissais plus ». Dans d'autres témoignages, les « Afghantsy » – c'est ainsi qu'on appelle les vétérans de la

guerre d'Afghanistan— assurent qu'ils sont devenus méconnaissables parce qu'ils ont maintenant « le teint bronzé » et surtout le dos courbé : « Nous avons tous le dos voûté parce que nous avons désappris à rester droit », explique un autre vétéran. « Pendant six mois, je me suis attaché toutes les nuits à mon lit pour me redresser le dos ».

Mais être reconnu, ce n'est pas seulement retrouver son identité d'avant-guerre. C'est aussi se voir reconnu en tant qu'ancien combattant. Obtenir la reconnaissance des services rendus et la compensation des préjudices matériels et psychologiques infligés par la violence de guerre.

**2** Le deuxième élément commun à tous les retours de soldats est donc la vaste question de la reconnaissance exprimée (ou à l'inverse refusée — on peut penser à certains courants de la société américaine à la fin de la guerre du Vietnam) par les civils aux anciens combattants

Comment une société manifeste-t-elle sa gratitude aux anciens combattants de retour chez eux ? Par quels rituels, à travers quels dons ? À l'inverse, qu'est-ce que les vétérans attendent des civils qui les reçoivent ? Comment anticipent-ils le retour puis réagissent-ils à l'accueil qui leur est réservé ?

Ce problème a été longtemps sous-estimé, dans un contexte de dépréciation des décorations et des cérémonies militaires. Dans le même temps où le phénomène guerrier leur devenait de plus en plus étranger, les sociétés occidentales ont cessé de comprendre l'importance de ce qu'on peut appeler « **l'économie morale de la reconnaissance** » : un ensemble complexe de rituels et de signes (médailles, fêtes, objets commémoratifs), finement hiérarchisés, grâce auxquels le vétéran a le sentiment de voir reconnue — au moins en partie — son expérience de guerre.

Voici ce qu'écrivait à ce sujet le psychiatre militaire Claude Barrois, dans son beau livre *Psychanalyse du guerrier*, publié en 1993 : « L'obtention d'une pension, d'une décoration, la mention d'un nom dans un document historique ou autre, ne sont pas des satisfactions régressives, comme des récompenses à un élève méritant. Ils assurent aux anciens combattants que la collectivité reconnaît sa dette et que les années de souffrances, inscrites dans leur chair et leur esprit, reçoivent un *sens*. Ces témoignages de reconnaissance, souvent arborés de façon très discrète, ou quelquefois totalement cachés, ne signifient absolument

pas un sentiment de supériorité sociale, mais au contraire, la réassurance que le lien avec la nation et l'État est clairement affirmé. Cette reconnaissance est une condition fondamentale pour la réintégration du combattant dans la vie du temps de paix ; elle renforce sa cohérence existentielle, c'est-à-dire psychosociale, qui a été ébranlée par l'expérience *inoublable* de la guerre. »

Il me semble que c'est là que se trouve l'élément important aux yeux des vétérans de retour de guerre. Sur le champ de bataille, on sait reconnaître le soldat courageux de celui qui est pleutre ou simplement vantard. Mais en temps de paix, quand la communauté des combattants aura été dissoute par la démobilisation, qui viendra dire aux civils celui qui s'est « bien battu » ? Fondamentalement, les combattants éprouvent un mélange de méfiance et parfois de mépris à l'égard de l'arrière qui est censé « ne rien connaître de la guerre ». Les médailles, surtout celles qui sont données avec parcimonie, sont là pour épargner au bon soldat l'anonymat de l'après-guerre.

À l'inverse, lorsqu'une société accueille ses combattants, elle en distingue certains et met en avant des exemples de comportement héroïque ou de bravoure. Ce sont des valeurs destinées à être imitées non seulement par les autres soldats mais aussi sans doute par les civils. Cette histoire du courage militaire reste encore largement à écrire. L'histoire du courage, c'est-à-dire l'histoire de la création d'un modèle moral, celle des représentations qu'une société se fait des actions héroïques en temps de guerre.

Au total, tous les soldats de retour de guerre ont ressenti l'importance de ces marques de reconnaissance. Cela est d'autant plus vrai qu'ils se sont senti généralement décalés, après leur retour, par rapport aux normes sociales en vigueur dans la vie civile.

### 3 Ce passage de l'anomie du temps de guerre aux normes du temps de paix est le troisième élément commun à tous les retours de soldats et qui contribue à en faire une période douloureuse.

L'état de guerre se caractérise en effet par un bouleversement complet des cadres spatio-temporels et des cadres moraux de la vie quotidienne.

Les cadres spatio-temporels tout d'abord.

En temps de guerre, les rythmes biologiques sont subvertis par l'activité guerrière : les combattants manquent de sommeil, tombent parfois d'épuisement en plein jour et mangent à des heures irrégulières. Les soldats sont aussi fondamentalement des hommes sans toit – sans la protection, le confort et le sentiment d'intimité qu'offre un domicile. Ce sont enfin des hommes humiliés par le manque d'hygiène, l'impossibilité de prendre soin de leur corps. En d'autres termes, la plupart des cadres de la vie sociale – la distinction entre le jour et la nuit, la différence entre le « dehors » et le « dedans », l'importance de l'apparence physique et les codes vestimentaires – ont volé en éclats.

Dans leurs lettres, lorsqu'ils imaginent leur retour chez eux, les combattants mettent donc souvent l'accent sur cette normalisation de la vie matérielle, parce que c'est selon eux une étape essentielle du retour à la vie civile : à titre d'exemple, les soldats français de la Grande Guerre évoquent dans leurs correspondances « le bon pain blanc dont [ils] ont oublié la couleur », le « demi-quart de bon vin de France [qu'ils] n'ont pas goûté pur depuis bien longtemps », « le vrai lit [dans lequel] ils pourront s'étendre bien au chaud, dans de vrais draps ».

Une étude du retour des soldats impose de prendre en compte cette normalisation du quotidien. Il me semble notamment qu'on ne peut pas étudier la réinsertion économique des anciens combattants – un gigantesque chantier, encore largement inexploité – si l'on ne part pas de la dimension corporelle de cette réadaptation : retrouver des horaires et des règles de travail ; renouer avec des savoir-faire oubliés pendant la guerre ; et dans beaucoup de cas, faire face en outre à des handicaps, parfois très lourds : membres mutilés, blessures graves, troubles psychologiques...

Cela dit, le retour aux normes est aussi un retour à des normes morales .

En revenant chez lui, le combattant passe du monde de la guerre où le meurtre est autorisé, et même encouragé, au monde civil où la violence est soigneusement restreinte à certaines activités comme le sport, et sévèrement punie en cas de transgression. Cette question du retour aux normes morales et de leur transgression par certains vétérans devenus des inadaptés est l'une des plus compliquées pour l'historien. Il est vrai que la littérature ou le cinéma mettent souvent en scène le retour du soldat marginalisé ou violent – qu'il s'agisse de Capitaine Conan, le personnage de Roger Vercel dans son roman qui a obtenu le prix Goncourt en 1934 ou de Travis Bickle, le vétéran du Vietnam, mentalement instable, incarné par Robert de Niro dans *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese.

Mais ni les archives judiciaires ni les faits divers dans les journaux ne permettent d'attester, de manière irréfutable, la « brutalisation » morale des anciens combattants. C'est une piste de recherche, sur laquelle on a encore peu travaillé. Pour l'heure, les premiers travaux comme ceux de Joanna Bourke – notamment son article dans *Life after death*, sous la direction de Richard Bessel et Dirk Schumann, concluent à la force de la résilience plutôt qu'à un effondrement moral des vétérans.

Reste toutefois le cas des vétérans durablement marqués par des troubles psychiques et dont la proportion est difficile à évaluer. Les chiffres d'épidémiologie psychiatrique sont sujets à caution. Ne mesurent-ils pas surtout la sensibilité des services médicaux à ces types d'atteinte, ainsi que la capacité (croissante) des combattants à les avouer ? Il faut donc tenter de faire une histoire de la connaissance des traumatismes de guerre et de leur prise en charge au XX<sup>ème</sup> siècle. De manière évidente, l'évolution ne vient pas seulement des progrès de la médecine psychiatrique (on assiste même à des formes d'oubli récurrents en fin de guerre), mais aussi de l'évolution des sensibilités collectives et de l'évolution de la guerre elle-même qui fait naître peut-être de nouveaux troubles (la guerre totale a fait place peu à peu à des combats de basse intensité qui ont leur propre dangers : guérilla, utilisation massive des mines, indistinction croissante entre civiles et militaires, problème du statut des forces armées en temps de guerre...)

## II - JE VOUDRAIS DISTINGUER AVEC VOUS QUELQUES GRANDES ÉTAPES DE CETTE HISTOIRE DE LA VIOLENCE TRAUMATIQUE.

Les névroses de guerre sont vraisemblablement anciennes comme la guerre elle-même (Louis Crocq cite des passages d'Hérodote et en particulier celui (*Histoire*, livre VII) du soldat Epizelos à la bataille de Marathon, devenu aveugle en plein combat après avoir vu la silhouette d'un guerrier perse gigantesque passer près de lui et aller tuer un de ses camarades), mais elles commencent à être recensées et expertisées aux XVIIème et XVIIIème siècles : par exemple la « nostalgie » mise en rapport avec le mal du pays (à noter que cette explication va se maintenir jusqu'à la guerre du Vietnam).

### 1 C'est toutefois le XIXème siècle qui représente le premier tournant majeur.

Marginalement, le début du XIXème siècle, les chirurgiens des armées napoléoniennes, notamment Percy, évoquent quant à eux le « vent du boulet », lié à la mort évitée de peu par ceux qu'a frôlé un projectile. Un autre chirurgien Larrey cite le cas d'un grenadier qui, à Wagram, effleuré par un boulet, tombe sur le coup, privé de parole et demeure ensuite complètement muet (c'est le même diagnostic qui est avancé pendant la Grande Guerre avec la notion de « shell-shock ». Mais surtout, la fin du XIXème, avec l'introduction par le psychiatre allemand Herman Oppenheim du concept de « traumatisme psychique », étudié dans le cas des accidents du travail ou des accidents de chemins de fer. Selon Oppenheim, effroi provoque un ébranlement psychique tellement fort qu'il en résulte une altération psychique durable : crises d'anxiété, conscience monopolisée par le souvenir de l'accident, cauchemars de reviviscence. Idée très intéressante car elle s'écarte de l'option organiciste, qui conclut à l'existence de lésions au niveau du cerveau ou de la moelle épinière. Cette piste est explorée plus avant à la fin des années 1880 (travaux de Pierre Janet, de Charcot et naturellement de Freud sur le caractère parasitaire de l'événement traumatisant qui agit dans « l'inconscient » (le concept naît vers 1889) à la manière d'un corps étranger encore intolérable, bien longtemps après son intrusion) et la naissance début XXème des concepts de *Kriegshysterie* ou *Kriegsneurosen*. Les guerres de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle sont encore l'occasion de nouvelles observations dans ce domaine. La guerre des Boers (1899-1902) voit ainsi quelque 700 cas d'hystérie de guerre au sein du corps expéditionnaire anglais et la guerre russo-japonaise (1904-1905) provoque des effets comparables, liés à l'usage massif de l'artillerie. Se met en place lors de la guerre russo-japonaise un service de psychiatrie de l'avant par les Russes, avec ramassage et triage des blessés psychiques par charrette hippomobile parcourant la ligne de front. Toutefois, on n'assiste pas vraiment à un transfert d'expérience au moment de la 1<sup>ère</sup> Guerre Mondiale, dix ans plus tard.

Durant la 1<sup>re</sup> Guerre Mondiale, la violence de guerre est particulièrement forte, même si les périodes d'affrontements et les moments d'attente alternent : peur de l'assaut (et prise en charge par un stress d'adaptation), peur des bombardements (cf. Paul Dubrulle : « Quand nous entendions le sifflement au loin, tout notre corps se contractait pour supporter les vibrations excessivement puissantes de l'explosion, et à chaque fois, c'était une nouvelle attaque, une nouvelle fatigue, une nouvelle souffrance. A ce régime, les nerfs les plus solides ne résistent pas. La meilleure comparaison est peut-être celle du mal de mer auquel on finit par s'abandonner, on n'a même plus la force de prier Dieu. Mourir d'une balle n'est rien : notre être reste intact. Mais être démembré, mis en morceaux, réduit en bouillie, c'est une crainte que la chair ne peut supporter et qui est l'essence même de l'immense douleur causée par les bombardements »), peur de l'ensevelissement (guerre des mines), peur des gaz...

Face à ces agressions, les réactions sont très diverses selon les individus. Certains courent sur le champ de bataille, aveuglé par l'hypnose des batailles, d'autres restent sidérés comme si le combat devenait quelque chose d'irréel, mais la plupart manifestent des formes de stress d'adaptation, qui ont des effets physiologiques rapides : décharge réflexe d'adrénaline, sucre libéré dans le sang par le foie, cerveau en éveil (sélection prospective qui évacue les stimuli inutiles...) La vision la plus traumatique est celle de la mort de l'autre, soit celle du voisin et camarade, tué à côté de vous, soit celle infligée les yeux dans les yeux. Les témoignages sont assez rares, parce que la guerre de 14-18 est une guerre industrielle, à distance et parce qu'il y a une forme d'autocensure des témoins. (Cependant, témoignage d'Arthur Hubbard, du 1<sup>st</sup> London Scottish Regiment, 56<sup>th</sup> Division (mai-juillet 1916) connu par des lettres à sa famille restée à Londres. (cf. Joanna Bourke, *An Intimate History of Killing*, 1999)) Les psychiatres ont depuis lors mis un nom sur ce traumatisme de la mort de soi : c'est ce que Freud dans les « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », appelle « l'effraction ». En substance, Freud explique que nous savons tous que nous allons mourir mais que nous n'y croyons pas. Nous vivons comme si nous étions immortels. C'est particulièrement vrai pour les soldats de la Grande Guerre qui sont pour l'essentiel des hommes jeunes. Dès lors, incrustée dans le psychisme, l'image du réel de la mort n'a aucun lien avec les représentations. Elle ne se comporte pas comme un souvenir et lorsqu'elle resurgit à la conscience (dans des cauchemars ou sous la forme d'hallucinations dans la vie éveillée), elle est toujours vécue et perçue comme un événement en train de se produire. Dans un livre récent (*Les victimes. Violences publiques et crimes privés*, Bayard, 1997), C. Damiani écrit : « avec le trauma, on entre dans le domaine terrible de l'irreprésentable, c'est-à-dire celui de l'effroi et de l'épouvante. La violence de la confrontation avec le réel provoque une véritable sidération du moi. L'individu s'écroule, il court le risque de la néantisation ». Dans *Les traumatismes psychiques de guerre* (Odile Jacob, 1999), Louis Crocq estime que « le trauma n'est pas seulement effraction, invasion et dissociation



de la conscience, il est aussi déni de tout ce qui était valeur et sens et il est surtout perception du néant, mystérieux et redouté, ce néant dont nous avons l'entière certitude qu'il existe, inéluctablement, mais dont nous ne savons rien et que nous avons toute notre vie nié passionnément ».

+ Le désarroi thérapeutique est grand face à la diversité des troubles pour des médecins formés à la psychiatrie du XIXème siècle (travaux de Charcot sur l'hystérie) : surdité, cécité, mutisme, amnésie, tremblements, courbatures (campotocormies)

En outre, si les troubles sont visibles, la blessure psychique elle-même ne bénéficie pas d'une reconnaissance sociale, en comparaison de celles accompagnées d'un épanchement de sang (Fr. Héritier-Augé, *Masculin-féminin*)

Dès lors, la lecture des troubles se fait le plus souvent par opposition à la vraie masculinité (cf. George Mosse, « Le choc traumatique comme mal social », *14-18 aujourd'hui*, 2000, p. 27-35) : L'hystérie et la nervosité comme caractéristiques raciales et signes d'appartenance de classe, par opposition au modèle viril forgé au XIXème siècle. cf rapport du War Office en 1917 selon lequel les jeunes gens des Public Schools sont moins susceptibles d'être frappés que les Juifs, les Irlandais ou les Écossais.

Par ailleurs, le fantasme de la degenerescence est très présent à la fin du XIXème et au début du XXème siècle (cf. travaux d'Alain Corbin pour la France ; voir aussi Jean-Yves Le Naour pour 14-18 ; dans le cas anglais, tournant de la guerre des Boers.)

+ D'où une difficulté pour qualifier ces troubles, que les psychiatres refusent généralement de qualifier d'hystériques (cf. découverte de Jean-Marie Charcot sur l'existence d'une hystérie masculine). Le mot « shell shock » reste ambigu, employé dans le discours médical anglais durant la Première Guerre mondiale (médecin C.S. Myers), pour désigner les atteintes d'ordre nerveux et psychique provoquées sur l'organisme humain par les déflagrations d'explosifs. Il s'agit donc d'une forme de repli par rapport aux thèses non-organicistes de la fin XIXème-début XXème. Dans le domaine des soins également, peu d'avancées : l'improvisation est ce qui caractérise le début de guerre, jusqu'en 1916 avec la mise en place de centres de « neuro-psychiatrie » dans la zone des combats, et de centres de neurologie et de psychiatrie à l'arrière. Les contenus thérapeutiques sont eux mêmes hérités du XIXème siècle : les *méthodes compréhensives* sont sans doute les plus répandues – hydrothérapie, balnéothérapie, balnéation (cf. Corbin, *Le territoire du vide*) ; parallèlement, alimentation à base de lait, puis régime lacto-végétarien ; enfin refamiliarisation avec le corps par des mouvements d'assouplissement (entre rééducation et entraînement militaire) (course, saut à la corde). Les *méthodes coercitives* sont fondées quant à elles essentiellement sur l'électrothérapie, dans la continuité

du XIX<sup>ème</sup> siècle. Difficile d'évaluer les souffrances infligées (Clovis Vincent emploie des courants de haute densité, 100 à 120 milliampères) ; rôle de la mise en scène ; rôle de l'isolement pour démasquer les simulateurs, ce qui est l'obsession des médecins. « Boisseau et Roussy s'enferment dans leur cabinet seuls avec le malade ; ils s'y enferment avec la volonté absolue de ne le laisser sortir que guéri ; tout est là. Après avoir procédé à un nouvel examen du sujet, ils lui expliquent autant que possible, ce qu'ils veulent obtenir de lui, indiquent les muscles qu'il doit contracter et ceux qu'il doit relâcher, le rassurent en lui expliquant l'innocuité des courants qu'ils vont employer et en insistant sur leur efficacité spéciale ». Puis description du « traitement » par Roussy et Lhermitte, dans *Psychonévroses de guerre*, 1917 : « Les séances d'électrisation se feront sans témoin, à part les aides infirmiers nécessaires pour maintenir le malade. Position du malade. Celui-ci, complètement déshabillé, est étendu sur un lit où il sera d'abord traité couché, surtout lorsqu'il s'agit de troubles moteurs des membres inférieurs. Ensuite, le traitement est poursuivi assis, puis debout, en marche, en course... Le courant faible au début est augmenté progressivement d'intensité et les tampons sont appliqués d'abord au niveau des régions intéressées, puis si nécessaires en des régions particulièrement sensibles de la surface cutanée : oreilles, cou, lèvres, plante des pieds, scrotum ; Au cours des applications électriques, on aura soin de procéder au début en douceur, en faisant par exemple remarquer au malade la contraction des muscles soi-disant paralysés, en prenant comme point de comparaison ceux du côté sain. Puis, s'il le faut, on passe aux procédés plus énergiques, au fur et à mesure que l'on augmente la force du courant (...) Il s'agit en somme de provoquer une sorte de déclenchement que l'on s'efforcera d'obtenir dès la 1<sup>ère</sup> séance. Celle-ci doit être quelquefois prolongée pendant plusieurs heures consécutives, jusqu'au moment où l'on finit par « avoir » le malade. Mais si ce déclenchement se fait trop attendre et que le sujet donne des signes de fatigue manifeste, il vaut mieux suspendre et remettre au lendemain. » Les réactions des malades sont naturellement peu connues. Un seul cas : Baptiste Deschamps, blessé à la bataille de l'Yser en octobre 1914. Envoyé à Tours au centre neurologique de Clovis Vincent, il refuse l'électrothérapie. Son procès en août 1916 du soldat est très suivi par la presse. Pour une partie des journalistes, notamment ceux de *L'œuvre*, B. Deschamps représente le bon soldat victime des médecins. « Un soldat peut-il refuser de se faire soigner ? », titre *Le Matin*, 2 août 1916. Finalement, il obtient une simple condamnation à six mois avec sursis, alors qu'il aurait pu être condamné à mort pour désertion. En 1919, Freud est obligé pour sa part d'intervenir pour défendre son confrère Wagner-Jauregg, accusé d'avoir couvert l'utilisation excessive du traitement électrique dans sa clinique de Vienne.

En Angleterre, on recourt à l'occasion aux électrochocs mais aussi à l'hypnose et à la *psychothérapie de longue durée*. L'exemple le plus connu est celui de W.H.R. Rivers, psychologue de Cambridge, 50 ans en 1914, enseignant depuis 1897, membre de la Royal Society, célèbre pour ses adaptations des travaux de Freud, notamment sur l'interprétation des rêves (le mot psychanalyse

date de 1896, *L'interprétation des rêves* paraît en 1900) Il est nommé en 1916 à l'hôpital de Craiglockhart pour officiers : milieu social comparable à celui de ses étudiants de Cambridge. En juillet 1917, arrive Siegfried Sassoon.

+ Au total, la Guerre de 14-18 n'entraîne pas de mutation importante dans le repérage des souffrances psychiques ni dans les pratiques thérapeutiques. En fait, le véritable tournant est antérieur, lors des conflits de la fin du XIXème siècle. Dès lors, une histoire de la psychiatrie de guerre durant la Première Guerre mondiale est surtout une histoire de l'adaptation de techniques anciennes aux circonstances nouvelles de la guerre de masse.

## 2 Des années 1920 à la guerre du Vietnam :

Le 5ème congrès international de psychanalyse qui se tient à Budapest en septembre 1918 porte sur les névroses de guerre (travaux de Karl Abraham, de S. Ferenczi et de Freud). Mais les leçons de la Grande Guerre en matière de psychiatrie de guerre sont largement oubliées, à l'exception de l'une d'elles : l'importance de la psychiatrie de l'avant, immédiate et proche du front, mise sur le compte de l'Américain Thomas Salmon, envoyé comme observateur auprès de l'armée britannique avant 1917. Globalement, l'intérêt décroissant pour les blessés psychiques de la Grande Guerre dans les années 1920 et 1930 s'explique de diverses manières : désir de tourner la page pour certains, enfermement dans le deuil pour d'autres et dans les deux cas incapacité à entendre la souffrance des anciens combattants ; par ailleurs, mise en avant des mutilés plutôt que des blessés psychiques ; enfin, dévalorisation des traumatismes psychiques dans les régimes fascistes et dans le régime stalinien.

+ Les leçons de la Grande Guerre sont aussi largement oubliées lors de la guerre d'Espagne, où les souffrances psychiques des civils dans les villes bombardées sont minorées. Une exception notable : les travaux d'Alfred et Françoise Brauner sur les dessins d'enfants de rescapés espagnols – sur le triple thème « ma vie avant, pendant et après la guerre » : 10 000 dessins collectés qui montrent la persistance de troubles majeurs sous l'apparente froideur affective.

+ Pendant la Seconde Guerre mondiale, les blessés psychiques des armées sont peu pris en compte, du fait notamment de la mise en place d'un tri sélectif sensé écarté les sujets les plus fragiles. Au début de la guerre, les militaires américains favorisent une politique de recrutement discriminatoire, qui s'applique aux individus vulnérables psychologiquement, à une époque, rappelons-le, où prévaut l'idée du caractère héréditaire de la maladie mentale et

de la vulnérabilité psychologique. Le taux de refus pour raisons psychologiques est sept fois plus élevé pendant la 2<sup>ème</sup> Guerre Mondiale qu'en 1917-1918.

Dans les armées anglo-saxonnes, la survenue de cas psychiques est vécue comme une immense surprise. Lors des campagnes d'Afrique du Nord et du Pacifique en 1941 et 1942, puis lors des combats en Italie en 1943, les autorités militaires semblent avoir oublié à peu près tout des leçons de la Première Guerre mondiale. De manière significative, sur le front d'Extrême-Orient, en 1941, l'armée des Indes ne dispose que de six psychiatres et lors du débarquement de Salerne, près de Naples, le 9 septembre 1943, deux psychiatres seulement sont affectés au corps expéditionnaire britannique.

Pourtant, les atteintes psychiques sont nombreuses. Mais le terme «*exhaustion*» (épuisement) montre aussi les limites de la compréhension des troubles psychiques par les responsables militaires. Ces troubles sortent de la pathologie pour devenir « une réaction normale à une situation anormale ». En d'autres termes, il ne s'agit plus de maladies, mais du signe que le soldat, confronté au stress du combat, a atteint son point de rupture (*Break-down point*). L'avantage est double. Après une courte période de repos, le soldat peut être renvoyé vers le champ de bataille, puisqu'il n'est pas malade mais seulement épuisé. Par ailleurs, cette notion de « point de rupture » tend à normaliser, sinon à banaliser les troubles, en évitant ainsi de dramatiser la situation. L'usage de telles catégories en dit long sur la manière dont l'armée considère les troubles mentaux : soit les soldats se ressaisissent après une période de repos, soit il faut les considérer comme des déserteurs en puissance.

L'épisode d'août 1943 lorsque le Général Patton gifle un évacué psychiatrique pendant la campagne de Sicile (il devra ensuite formuler des excuses) est d'ailleurs révélateur de la manière dont les troubles psychiques sont à la fois incompris, minorés et dépréciés. En dépit d'une amélioration des structures d'accueil durant les deux conflits mondiaux, les névroses de guerre – comme on les appelle à l'époque – ne sont pas traitées à la mesure de leur gravité. Sur le plan thérapeutique, la 2<sup>ème</sup> Guerre Mondiale n'apporte pas grand chose par rapport à la 1<sup>ère</sup> GM et révèle une même diversité des thérapies : cures de sommeil dans des *exhaustion centers*, *reinforcement centers*, *rehabilitation centers*, hypnose, psychanalyse, thérapie de groupe...

La Seconde Guerre mondiale s'accompagne en revanche de travaux plus nombreux sur les traumatismes des civils. Recherches particulièrement intéressantes sur les enfants, crédités jusque là d'une certaine imperméabilité aux troubles psychiques du fait de leur immaturité intellectuelle (importance du jeu, capacité d'oubli). La souffrance psychique des enfants est l'une des grandes découvertes de la 2<sup>ème</sup> Guerre Mondiale : exode, bombardements, expérience des camps de concentration. Cf. les travaux des époux Brauner dans un centre d'accueil pour enfants juifs exilés au lendemain de la Nuit de Cristal d'octobre 1938 et dans un centre d'accueil d'enfants survivants des camps d'Auschwitz et Buchenwald en 1945-1946. Par ailleurs, les travaux d'Anna Freud (1895-1982) sur les enfants anglais évacués de Londres lors du

Blitz de 1940 et 1941 : lien entre l'état psychique de ces enfants et la propre réaction des parents, ce qui a tendance à spolier l'enfant de sa propre réaction. L'autre champ de recherche exploré à cette époque est la pathologie psychique des déportés (décrite très tôt comme une forme d'« anesthésie affective » par Eugène Minkowski en 1957 et qualifiée au début des années 1960 sous le nom « KZ syndrome ») et celle des 90 000 « hibakushas », les rescapés de la bombe A (inhibition, déréalisation, dépression, altération de l'image de soi). (cf. Robert Jay Lifton, *Death in Life. Survivors of Hiroshima*, Random House, 1967). L'étude sur les traumatismes psychiques de la 2<sup>ème</sup> Guerre Mondiale est parfois menée sur la longue durée : ainsi une enquête en 1995 de L. Bramsen, *The long Adjustment of WWII Survivors in the Netherlands* sur un échantillon de 10 000 personnes nées entre 1922 et 1929 : 39% d'entre elles présentent, cinquante ans plus tard, des symptômes psycho-traumatiques, et parmi ces personnes atteintes de troubles, seuls 30% ont fait à un moment ou un autre une démarche thérapeutique.

+ Après la guerre de Corée qui voit l'instauration d'un service de psychiatrie de l'avant à l'initiative d'un psychiatre en chef, Albert Glass, ancien de la guerre du Pacifique, les guerres post-coloniales (Indochine et Algérie pour la France, Kenya et Rhodésie pour la GB, Vietnam pour les Etats-Unis) sont des guerres à faible intensité de combat, à l'exception notable des batailles de Dien Bien Phu (printemps 1954) et de l'offensive du Têt (février 1968). Dans ce contexte, se développent des troubles que Louis Crocq a caractérisés sous le terme de « névrose de guérilla » : insécurité permanente, de jour comme de nuit ; éloignement des siens ; parfois culpabilité (plus ou moins refoulée) d'avoir commis des exactions contre les populations civiles. Dès lors, des phénomènes d'irritabilité, d'alcoolisme, de consommation de drogue. Pour l'Algérie, on chiffre les pertes psychiques à environ 9000 hommes en huit ans, auxquels il faut ajouter des troubles ultérieurs, après le retour en métropole.

### 3 La guerre du Vietnam (août 1964-janvier 1973)

Lors de la guerre du Vietnam (avec ses trois phases de montée en puissance entre 1964 et 1967, de combats très intenses en 1968-1969 et de désengagement de 1970 à 1973) est mise au point de manière précoce une psychiatrie de l'avant reposant sur les principes énoncés par Salmon durant la Grande Guerre : tri rapide des blessés, maintien de la proximité avec le front et les camarades, repos forcé. D'où la faiblesse du pourcentage de pertes psychiques non récupérables : de l'ordre de 9 pour mille dans la première phase de la guerre, 12 pour mille dans la seconde et 20 pour mille dans la troisième. Au total, 35 000 pertes psychiatriques, dans une guerre qui fit 75 000 morts et 150 000 blessés chez les Américains. Mais on voit aussi une montée en force des traumatismes avec les

départs échelonnés, qui rompent la cohésion des unités et qui, surtout, isolent le vétéran de retour au pays.

Par ailleurs, on signale plus de périodes-clés dans le développement des traumatismes : descente d'avion avec le choc climatique et culturel, immersion dans un milieu perçu comme hostile (premier mois caractérisé par une forte morbidité psychique : transpiration, anxiété, cauchemars, insomnies, tirs affolés sur des buffles lors des gardes nocturnes) ; puis une période de résignation (plus que d'accoutumance) ; enfin une période terminale d' »appréhension anxieuse » (dernier mois de l'année de séjour) sous-tendue par l'anxiété de devoir rompre avec le groupe protecteur et la crainte de se faire tuer peu de temps avant le retour : devant la recrudescence des cas d'indiscipline et le danger des comportements, les chefs d'unité dispensent d'opération parfois les hommes dans le mois qui précède leur retour aux Etats-Unis. Ajoutons que la consommation de drogue et d'alcool par les combattants tend à accroître les cas d'anxiété : selon une étude, en 1971, 43% des soldats US présents au Vietnam avaient utilisé de l'héroïne, 25% des amphétamines et 23% des barbituriques.

Au retour chez soi, un vif sentiment d'abandon, qui s'explique d'abord par la moyenne d'âge très basse et le faible niveau social de la plupart des soldats du Vietnam (pas d'expérience professionnelle et réinsertion d'autant plus dure), par l'impopularité de cette guerre, et par l'inadaptation, dans un premier temps du moins des structures d'accueil : qu'il s'agisse des structures hospitalières, conçues pour leurs prédécesseurs de la 2<sup>ème</sup> Guerre Mondiale et de la guerre de Corée (cf. le témoignage de Ron Kovic, dans *Né un quatre juillet*) ou de l'aide financière (lorsque le Président Johnson fait voter en 1965 le GI Bill accordant des prêts avantageux aux vétérans pour payer leurs études ou se loger, les montants sont les mêmes que ceux prévus vingt ans plus tôt par le Président Truman... après la 2<sup>ème</sup> Guerre Mondiale.

En 1971, un fait divers relaté par le *New York Times* attire l'attention du public : le 26 mai, un vétéran, héros du Vietnam et décoré de la médaille d'honneur, est abattu alors qu'il commettait un hold-up à Chicago. L'année suivante, le psychiatre et psychanalyste C.F. Shatan tire la sonnette d'alarme dans un article du *New York Times*, intitulé simplement « post-vietnam syndrome ». Il décrit des accès de désorientation anxieuse de certains vétérans dans la ville, avec transfiguration de la personnalité et inadaptation sociale. Ces symptômes ne suivent pas immédiatement la démobilisation, ils n'apparaissent souvent qu'au terme d'une période de latence de plusieurs mois. Ce thème du vétéran névrosé est popularisé à travers le cinéma américain, notamment *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese mais aussi *Voyage au bout de l'enfer* (1978) de Michaël Cimino.

Dans le même temps, des groupes de parole sont créés par les anciens combattants, qui encouragent aussi la musique et la poésie comme moyens d'échange des émotions. C'est dans ces groupes que s'insèrent des psychiatres qui vont formuler peu à peu ce qui va devenir en 1980 les PTSD. Ces psychiatres constatent la répugnance naturelle de beaucoup d'anciens combattants du

Vietnam à consulter dans les hôpitaux de la Veteran's Administration : d'où la création du réseau des Vet Centers, installés près des centres commerciaux ou des universités. En dix ans, entre 1979 et 1989, près de 700 000 vétérans du Vietnam ont consulté dans ces Vet Centers, soit le quart des 3 millions de GIs envoyés au Vietnam.

## CONCLUSION : MUTATIONS DE LA GUERRE ET NOUVELLES APPROCHES

La guerre a connu, depuis quelques décennies, d'incontestables mutations avec le développement des conflits de basse intensité : de moins en moins de soldats sont réellement ou potentiellement en situation de combat (de l'ordre de 10%) ; ceux qui sont en situation de combat ont beaucoup plus perspective de la blessure que de la mort (meilleure protection, meilleure évacuation) ; enfin, la mort donnée est de plus en plus depersonnalisée (guerre à « frappes chirurgicales, avec ses effets de déculpabilisation mais aussi d'impréparation au combat de rues par exemple) ainsi que la mort reçue (multiplication de l'usage des mines, à l'origine seulement de 3% des pertes US pendant la 2<sup>ème</sup> GM et de 11% dans le cas du Vietnam).

Dans le même temps, on note une stabilité du taux de pertes psychiques. Pour la guerre d'Afghanistan (1979-1989), de nombreux cas de pathologies dépressives pour le million d'Afgantsy (qui ne bénéficient d'aucune reconnaissance officielle, par opposition aux anciens combattants de la « Grande guerre patriotique » ; pour la guerre du Golfe (janvier-avril 1991), une peur diffuse de l'arme chimique ; pour les guerres de l'ex-Yougoslavie, des taux de pertes psychiques également assez importants. Fait exception la guerre des Malouines avec une faible proportion de blessés psychiques (2% des blessés britanniques, 4% des blessés argentins) pour un conflit qui dura 73 jours d'avril à juin 1982, mais il est vrai qu'on assiste aussi à une augmentation des troubles par la suite : cinq ans après la fin des combats, près de 50% de névroses traumatiques (cauchemars, états d'agressivité, transfiguration de la personnalité). L'évolution de ces données chiffrées doit être prise avec beaucoup de précaution : d'abord du fait d'une facilité plus grande à dire sa souffrance psychique, à être écouté et pris en charge ; par ailleurs, du fait du meilleur repérage des troubles.

Comment expliquer les troubles psychiques dont souffrent les soldats à l'heure actuelle ? Aux traumatismes déjà présentés liés à l'irruption de la réalité de la mort, s'ajoutent quelques facteurs explicatifs nouveaux : le sentiment de danger d'autant plus insupportable dans le cadre mental d'une guerre « chirurgicale » car la violence de guerre largement déréalisée ; par ailleurs, une nouvelle forme de pathologie psychique observée au sein des

troupes de l'ONU, par exemple en Bosnie (alcoolisme, conduite suicidaire, utilisation inadéquate de l'arme) : l'insécurité des déplacements du fait des snipers ; mais aussi l'obligation de devoir supporter tirs et bombardements sans réagir. En d'autres termes, les traumatismes naissent alors du sentiment d'impuissance et d'inadaptation à une tâche nouvelle confiée dans le cadre de missions humanitaires et pour laquelle les hommes ont parfois le sentiment de ne pas avoir été formés. Les personnels des ONG sont eux-mêmes soumis à des menaces de mort ou d'enlèvement, à des tracasseries et des pillages, au spectacle d'exactions massives et à l'impuissance de pouvoir venir en aide à la population. Ils manifestent des syndromes anxio-dépressifs de plus en plus fréquents au sein des ONG du fait du surmenage et de la frustration de ne pas pouvoir mener à bien la mission pour laquelle ils ont été appelés. L'effondrement est d'autant plus spectaculaire que ces personnels sont généralement mal suivis psychologiquement

Comment la prise en charge évolue-t-elle ? La 1<sup>ère</sup> Guerre Mondiale avait apporté une attention à la précocité des soins, pratiqués à proximité du champ de bataille (T.W. Salmon), la période récente met en évidence l'importance de la verbalisation de l'expérience traumatique. Les psychiatres militaires constatent en effet qu'un partage des émotions au sein d'un groupe, au moyen de la parole, assure de bons résultats. On parle alors progressivement de « debriefing » par analogie avec le compte rendu opéré après une opération militaire, afin de faire le point sur les erreurs commises et les éviter ultérieurement. Dans les années 1970, cette méthode est appliquée en milieu civil, au profit des victimes de détournements d'avions ou de catastrophes. Elle est codifiée en 1983 par Jeffrey Mitchell, un ancien pompier. Il s'agit essentiellement d'une thérapie de groupe, qui ne nécessite pas la présence d'un psychologue, et qui permet aux victimes de redire la manière dont elles ont vécu l'événement traumatique, de se rendre compte en écoutant les autres qu'elles ne sont pas seules et de dédramatiser les symptômes ressentis, en insistant sur le fait qu'ils sont parfaitement légitimes.

Conséquence de cette verbalisation accrue de la souffrance post-traumatique : la banalisation de la figure du vétéran traumatisé, aussi bien dans les médias que dans la production artistique – parfois au risque de la caricature. La souffrance psychique devient la souffrance de guerre par excellence. On peut s'interroger sur cette omniprésence qui contraste étrangement avec les efforts désespérés pour tenir la guerre à distance : guerre déréalisée et médiatisée ; guerre lointaine et aseptisée. Peut-être faut-il y voir l'expression d'une victimisation croissante des combattants – à la mesure du déni de nos sociétés qui refusent d'assumer la responsabilité morale des conflits en cours ? Ou bien l'aveu d'échec de nos sociétés, qui ne peuvent réintégrer ceux des leurs qui ont vu la violence de guerre en face et qui restent, de ce fait, des hommes à part.





# L A LIGNE DE FLOTTAISON : VIOLENCE, SILENCE ET LOUBLI

Quelles formes prend la violence dans l'imaginaire contemporain? Quelle place occupe-t-elle? À quelles images nous convie-t-elle? On déclare à l'envi que ses formes sont excessives, que la violence contamine tout et que ses images ouvrent des failles par où la peur s'immisce jusque dans notre for intérieur.

Le spectacle de la violence est devenu permanent. La télévision, le cinéma et la littérature lui font la part belle et ses représentations atteignent des niveaux d'intensité inégalés. Nous avons quitté, et depuis longtemps, le mode de l'allusion pour entrer de plain pied dans le régime de l'explicite. Les corps sont montrés dans leurs violences, leurs excès et leurs blessures. Et on s'inquiète : la violence que nous connaissons maintenant est-elle un phénomène nouveau ou le prolongement d'un état de fait depuis longtemps avéré? Que dit-elle de nous?

L'exaltation de la violence apparaît comme un trait caractéristique de notre époque, déclare Sylvio Cotta<sup>1</sup>. Désordres et désastres nourrissent un imaginaire de la fin qui semble insatiable. Terroristes et tueurs en série attisent nos peurs qui, par ailleurs, décuplent notre intérêt. Nous sommes partagés entre la fascination et la répulsion.

Même si, comme le dit Marie-Josée Mondzain, « chacun de nous a avec la violence une connivence, une relation, une familiarité, qui ne sont pas étrangères à la définition de la vie elle-même »<sup>2</sup>, le fait est que peu d'entre nous avons un réel contact avec cette violence qui nous fascine<sup>3</sup>. C'est la violence imaginaire qui nous émeut et nous préoccupe. La violence représentée. Je dirai d'ailleurs, à la suite de Gilbert Kirscher, que La violence « n'est pas d'abord dans la matérialité du geste, de l'événement, dans la quantité d'énergie dépensée. Elle est dans la signification du geste, de l'événement, de l'énergie dépensée. Elle est dans l'interprétation : elle est pour l'homme qui est homme en tant qu'il a affaire aux significations, les donnant, les recevant, les échangeant. »<sup>4</sup>

La violence a une double dimension. La première est a-sémiotique. C'est la force brute du coup : des chairs sont violentées, des objets et des corps sont

<sup>1</sup> *Pourquoi la violence? Une interprétation philosophique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 14.

<sup>2</sup> Marie-Josée Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002, p. 20. Mondzain avait déjà exploré l'idée dans « Image, violence et pensée : ouverture de pistes », in *Image et violence*, Actes du colloque L'image et la violence, BPI, CNRS.

<sup>3</sup> Je cite Katherine Dunn (« What They Had to Contend with... », in *Death Scenes. A Homicide Detective's Scrapbook*, Los Angeles, Feral House, 1996, p. 30).

<sup>4</sup> Gilbert Kirscher, *Figures de la violence et de la modernité. Essais sur la philosophie d'Éric Weil*, Lille, Presses de l'université de Lille, 1992, p. 23.

fracturés. Le contact entre des corps, quels qu'ils soient, provoque des chocs, des transformations et des ruptures. C'est l'ordre matériel du monde qui est atteint. La seconde est sémiotique. La violence est une forme symbolique construite à l'arrachée à partir de ce matériel le plus vigoureusement a-symbolique et a-sémiotique. La violence, ce n'est pas simplement la force brute d'un coup sur un membre, mais sa signification pour un sujet qui l'interprète. Le coup devient violence à la suite d'un travail de désignation et d'interprétation, d'un regard qui la construit en ces termes<sup>5</sup>. C'est un résultat, une forme symbolique. Je m'intéresse ici à cette seconde dimension, à la violence, par conséquent, en tant qu'objet de représentation et d'interprétation. À la violence en tant qu'ensemble de signes en action.

L'action violente a des traits qui aident à l'identifier : la spontanéité, par exemple, le fait que l'acte se manifeste abruptement, comme une libération; ou encore la discontinuité, l'imprévisibilité, le caractère éphémère et irréfléchi de l'acte<sup>6</sup>. Mais ceux-ci ne caractérisent une action violente que parce qu'un sujet les lui attribue. Il la reconnaît d'abord comme violence et seulement après confirme-t-il son attribution. La violence n'est pas une induction, c'est une déduction, voire un raisonnement par hypothèse. C'est d'emblée qu'on décide qu'il s'agit de violence et seulement ensuite confirme-t-on son hypothèse, justifie-t-on son interprétation. C'est un coup de force. Si, comme le signale Yves Michaud, « la violence est aussi difficile à définir qu'elle est aisée à identifier »<sup>7</sup>, c'est bien parce que sa définition, chaque fois, répond à de nouvelles exigences et engage un nouveau jeu d'interprétants.

Selon cette perspective, la question n'est pas de savoir quels sont les signes de la violence, puisque tout peut devenir signe, mais plutôt à quelle régie sémiotique la violence nous convie-t-elle? À quel paradigme, à quel jeu d'interprétants? À quel imaginaire?

## 1- VIOLENCE ET REPRÉSENTATION

Le spectacle contemporain de la violence participe d'un imaginaire de la fin et d'une pensée de la crise. Il est le symptôme en fait d'une profonde insécurité face au monde et à ses significations. La répétition, voire l'exacerbation des scènes de violence qui caractérisent notre époque sont des façons de réaffirmer sans cesse l'illisibilité du monde, son opacité. Pour Cotta, « la violence d'aujourd'hui dérive de la crise de valeurs qui caractérise notre époque »<sup>8</sup>. Mais, plus qu'une axiologie en crise, elle apparaît surtout

<sup>5</sup> Barbara Michel dit la même chose en fonction du meurtre : « Si d'un côté le meurtre est tout à fait réel, d'un autre il n'apparaît qu'à partir de représentations. La réalité du meurtre flotte selon ce que l'on perçoit, veut percevoir ou peut percevoir. Il peut y avoir autant de crimes que de critères pour l'appréhender. Le meurtre se confond avec les représentations qui le font apparaître [...] » (*Figures et métamorphoses du meurtre*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1991, p. 127).

<sup>6</sup> Ce sont les traits par lesquels Cotta identifie l'action violente dans *Pourquoi la violence?* (*op. cit.*, p. 57).

<sup>7</sup> Le paradoxe apparaît d'emblée dans l'entrée de l'*Encyclopedia Universalis* consacrée à la violence et rédigée par Yves Michaud (1988, vol 18, p. 915).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 102.

comme une ontologie secouée à même ses assises, le symptôme d'une crise du sens. La violence dit le chaos du monde. Et son spectacle répété affirme son impossible rétablissement, la lente et irrévocable dérive du monde. Olivier Mongin a raison de dire que les « images de la violence contemporaine n'ont pas spécialement de vertu cathartique »<sup>9</sup>. Car, pour en détenir une, il faudrait qu'elles donnent lieu à un nouvel ordre, tandis qu'elles ne font que reconduire le spectacle du déséquilibre. Mongin constate que

la violence des images contemporaines sort le plus souvent des sentiers tracés par le muthos (récit) et ne cherche pas à offrir au regard du spectateur des objets eux-mêmes épurés. La désensibilisation contemporaine [...] participe d'un double échec de la catharsis : échec d'un regard brouillé par une violence diffuse et trouble, échec d'une « configuration » de la violence par un récit susceptible de l'épurer.<sup>10</sup>

La violence mise en récit et en image ne fait pas que dire le chaos du monde, entreprenant à sa façon de le mettre au pas, elle l'entretient. Elle y participe tout autant qu'elle le montre.

Pour rendre compte de ce traitement contemporain de la violence, je vais m'arrêter à une figure emblématique de la violence et de ses ressorts à notre époque : celle du tueur. Ce dernier incarne le désordre, dans sa force disruptive. Je m'arrêterai plus spécifiquement sur deux figures de tueur. La première est un tueur mythomane, un tueur qui, coince de toutes parts, finit par exploser et détruire son monde. Le second est un tueur en série, qui accumule quant à lui les victimes. Cette dernière figure fascine l'imagination contemporaine. On ne compte plus, depuis le milieu des années 80, les fictions littéraires et cinématographiques qui mettent en scène des psychopathes. Les figures de Hannibal Lecter, tiré des romans de Thomas Harris, tous adaptés au cinéma, ou de Patrick Bateman, du roman de Bret Easton Ellis, *American Psycho*, lui aussi adapté au cinéma, sont devenues des références. Or, cette fétichisation des tueurs découle d'une fascination pour une violence démesurée et incontrôlable. Et elle souligne peut-être bien le fait que le processus à l'œuvre n'est pas une catharsis au sens traditionnel du terme, mais une inoculation. Comme si la violence pouvait nous être inoculée et que, transmise par petites doses, une fiction à la fois, elle pouvait nous protéger contre son véritable déploiement.

Les deux types de tueurs identifiés expriment différemment le chaos du monde contemporain, l'un, le tueur fou, en exploitant les ressources de la catastrophe subite et imprévisible ; l'autre, le tueur en série, en échappant à toute logique évidente, en se présentant comme pure anomalie. On retrouve le premier dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, paru en 2000, et le second dans *Zombi* de Joyce Carol Oates, paru quant à lui en 1995 (1997, pour la traduction française)<sup>11</sup>. Ces deux textes se rejoignent en ce qu'ils mettent en

<sup>9</sup> Olivier Mongin, *La violence des images ou comment s'en débarrasser?*, Paris, Seuil, 1997, p. 149.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>11</sup> Les éditions utilisées ici sont : Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., folio n° 3520, 2000 ; Joyce Carol Oates, *Zombi*, Paris, Stock, 1997 (New York, Dutton, 1995). Dorénavant les références à ces éditions seront faites entre parenthèses dans le corps du texte.

scène, l'un de façon immédiate, l'autre de façon à peine voilée, des personnages historiques, de véritables tueurs : Jean-Claude Romand, pour l'*Adversaire*; et Jeffrey Dahmer, pour *Zombi*.

Ces deux exemples, différents et par la violence mise en scène, et par le traitement littéraire qui lui est accordé, me permettront de développer trois types d'arguments.

Le premier et plus important concerne les liens du sujet à sa propre violence. Que sait le tueur de son acte? De quoi se souvient-il? Que peut-il en dire? Sur un plan cognitif, d'une part, j'avancerai que c'est l'oubli, et l'oubli sous toutes ses formes, qui caractérise les liens du sujet à sa violence. La violence, surtout fondatrice, est essentiellement nocturne, c'est-à-dire qu'elle échappe au regard, y compris au regard de la conscience du sujet même qui en est responsable. L'exemple de Jean-Claude Romand le montrera de façon explicite dans un premier temps. Sur un plan énonciatif, d'autre part, je soutiendrai que le silence caractérise le rapport du sujet à sa propre violence. Je ferai mien en fait l'argument de Eric Weil : ce qui est au cœur de l'existence du violent « ne peut pas être énoncé et s'annonce précisément dans le silence, non dans un silence absolu, mais dans le silence de la raison qui se veut cohérente »<sup>12</sup>. Les dires de Quentin, le narrateur de *Zombi*, me permettront d'explorer cette hypothèse, dans un second temps.

Le deuxième argument concerne la statut même de cette violence. Est-elle fondatrice ou symptôme? Fondatrice, en ce sens qu'elle vient fonder l'identité d'un sujet, d'une communauté; ou symptôme, parce qu'elle est plutôt l'indice d'une situation qu'elle vient signifier? Je fais l'hypothèse que la violence fondatrice est nécessairement occultée, qu'elle s'impose comme un mystère, un véritable secret, ce qui échappe au regard. Elle est donc objet d'oubli et de silence. La violence comme symptôme, quant à elle, est essentiellement spectaculaire. Plus précisément, ce spectacle est une énigme, un signe opaque qui ne révèle rien de sa véritable signification. Les modalités du silence et de l'oubli y sont régulièrement inversées et la violence apparaît comme le fait d'un surhomme plutôt que d'un sujet frappé d'idiotie.

La violence fondatrice échappe au regard et sa présence ne peut être déduite bien souvent que par ses résultats : le rétablissement d'un équilibre, par exemple, ou l'arrêt d'une crise. Plus la violence est essentielle à l'identité du sujet ou d'une communauté, et plus elle échappe au regard, plus elle se fait invisible, devenant source d'oubli. Le mystère de la violence est la cause de son occultation.

La violence spectaculaire, quant à elle, est une énigme, un signe qui reste opaque sur ses significations, qui ne donne rien d'autre voir que lui-même. Il y a là un signe, mais son objet continue à échapper. Cette violence se donne à voir, elle apparaît même comme un spectacle, à la fois fascinant et répugnant, dont le caractère obsédant est d'autant plus fort que la crise dont elle indique l'existence échappe à toute résolution et à toute véritable compréhension. La

<sup>12</sup> Eric Weil, *Logique de la philosophie*, Paris, J. Vrin, 1996 (deuxième édition revue), p. 58.

violence spectaculaire est, en ce sens, fondamentalement énigmatique. Elle ne donne rien à voir au-delà de ses propres éléments superficiels. Elle cache le fait qu'elle recouvre un secret, qui n'est autre que ses propres causes.

L'importance du spectacle contemporain de la violence est, dans la perspective de René Girard<sup>13</sup>, une preuve que nous sommes dans une crise sacrificielle, c'est-à-dire que la violence fondatrice ne parvient plus à dénouer la crise qui s'éternise et se reproduit à l'infini. Celle-ci s'est enrayée et cet état de fait est à l'origine du spectacle d'une violence exacerbée, sans cesse reconduit. Or, ce spectacle cache tout autant qu'il ne montre, car la crise, sauf sous ses formes ritualisées et narrativisées, s'y trouve occultée<sup>14</sup>.

Le troisième argument porte sur la scène même de la violence. Scène nécessairement imaginaire. Je tenterai de montrer que de tous les lieux imaginés qui permettent de penser la violence, à la fois comme fondement et spectacle, comme silence et oubli, l'un des plus efficaces est le labyrinthe. Le dédale est le lieu par excellence de la violence, car le seul événement digne de mention qui se produit dans son enceinte, dans le cadre du mythe grec où il apparaît, est un combat contre un monstre. Or, cette violence donne lieu dans les versions anciennes du mythe à un mystère : nul ne sait ce qui s'y est passé. Le Minotaure est mort et Thésée a tout oublié de son combat. Il ne peut rien en dire. Cet oubli et le silence qu'il implique ne sont pas un accident, mais une propriété essentielle du labyrinthe et il signale, entre autres, que la violence qui y a eu lieu est fondatrice. Mais le labyrinthe libère de la violence uniquement le héros qui parvient à s'y échapper. Le labyrinthe est une figure polyvalente, aux implications complexes et je me servirai de ses ressources symboliques. En fait, je m'en servirai comme révélateur des formes et statuts de la violence représentée.

## 2- VIOLENCE ET OUBLI

Dans *L'Adversaire*, Emmanuel Carrère relate le procès et, ce faisant, la vie de Jean-Claude Romand, ce Français qui a réussi l'incroyable exploit de se faire passer pendant dix huit ans pour un médecin. En janvier 1993, aux prises avec une grave situation financière et sur le point d'être démasqué, il tue sa femme et ses deux enfants, ses propres parents, leur chien, il essaie de tuer sa maîtresse, puis entreprend de se suicider en avalant des comprimés et en mettant le feu à sa maison. Mais le médicament est périmé et l'incendie aisément maîtrisé par les pompiers qui ont tôt fait de sauver la vie du forcené. Comme le signale la quatrième de couverture, « L'enquête a révélé qu'il n'était pas médecin comme il le prétendait et, chose plus difficile encore à croire,

<sup>13</sup> Cf. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, Littératures, 1972.

<sup>14</sup> Une chose est sûre, le traitement actuel de la violence signale un étonnant point aveugle : dans notre société de consommation, qui repose sur la transparence et l'accessibilité, l'obsession pour une violence exacerbée, qui se donne avant tout sur le mode de l'opacité, permet d'en indiquer non seulement les limites, mais le caractère illusoire et aliénant. Elle permet d'en déconstruire le mythe. Le roman de Ellis, *American Psycho*, le fait même en toutes lettres : son psychopathe est courtier à Wall Street et représente l'élite de la société de consommation et du monde de l'argent...

qu'il n'était rien d'autre. Il mentait depuis dix-huit ans, et ce mensonge ne recouvrait rien. »

Le cas a fasciné la France et le monde entier. Au-delà des multiples reportages, deux films ont été réalisés qui ont repris la matière, sinon la manière du récit – ce sont respectivement *L'Adversaire* de Nicole Garcia (2003) et *L'emploi du temps* de Laurent Cantet (2000) –; un documentaire a été diffusé, *Le roman d'un menteur*, de Gilles Cayatte; deux des psychiatres chargés de l'évaluation de Romand ont témoigné du cas dans *L'Affaire Romand, le narcissisme criminel*<sup>15</sup>; et Philippe Romon a même écrit un roman, intitulé *Le Bienfaiteur*, qui reprend la figure du tueur mythomane<sup>16</sup>.

Cette série de textes atteste de la force de cette figure de mythomane, poussé dans ses derniers retranchements et acculé à un acting out d'une rare violence. Comment quelqu'un peut-il vivre dans le secret, l'imposture et la supercherie toutes ces années, sans jamais se faire remarquer? Comment un simple examen raté à l'université peut-il ouvrir la voie à une telle bifurcation (68, 101)? Jean-Claude Romand l'explique en termes simples : « quand on est pris dans cet engrenage de ne pas vouloir décevoir, le premier mensonge en appelle un autre, et c'est toute une vie... » (57) L'argument est faible, à moins de considérer que le mensonge initial est fondateur, un tournant décisif (73) et qu'il équivaut en fait à l'entrée dans un labyrinthe, un labyrinthe à ligne continue, où le pèlerin n'a d'autre choix que de poursuivre sa route jusqu'au centre du dédale, là où se terre une bête, un monstre au corps double qui tue tous ceux qui parviennent à le rejoindre. C'est un labyrinthe de faux-semblants, expression dont se sert lui-même Romand (183).

La fascination d'Emmanuel Carrère pour Jean-Claude Romand est forte. Et ses effets sont spontanés. Carrère lui écrit une lettre, déclarant ainsi : « Depuis que j'ai appris par les journaux la tragédie dont vous avez été l'agent et le seul survivant, j'en suis hanté. » (36) Carrère s'identifie d'emblée au tueur : « Je ressentais de la pitié, une sympathie douloureuse en mettant mes pas dans ceux de cet homme errant sans but, année après année, replié par son absurde secret [...]. Et je me retrouvais choisi [...] par cette histoire atroce, entré en résonance avec l'homme qui avait fait ça. » (45-46) Mais cette fascination de Carrère repose moins sur le meurtre lui-même que sur le destin de cet homme. Sur ce labyrinthe qu'il s'est créé et qu'il a longuement fréquenté. Elle porte sur son errance sur les autoroutes de France, sur la vacuité d'une vie passée à se sauver de la vie et de sa vérité, et à s'inventer un monde imaginaire qui seul pouvait répondre à ses attentes et à son narcissisme.

Carrère décide très vite d'écrire sur l'affaire Romand. Ce qui l'intéresse, ce ne sont pas les détails de l'instruction, mais bien plutôt : « ce qui se passe dans sa tête durant ces journées qu'il était supposé passer au bureau; qu'il ne passait

<sup>15</sup> Denis Toutenu et Daniel Settelen, *L'affaire Romand : Le narcissisme criminel. Approche psychologique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

<sup>16</sup> *Le bienfaiteur* (Paris, L'Archipel, 2002) réfère explicitement au titre de Carrère, inversant comme il se doit la valeur de la figure initiale de l'adversaire. La vie de Romand y est d'ailleurs à peine romancée.

pas, comme on l'a d'abord cru, à trafiquer des armes ou des secrets industriels; qu'il passait, croyait-on maintenant, à marcher dans les bois. » (35) Il semble que Carrère ait déjà une connaissance intime de ces journées de musement et de dissolution de soi dans le non-être. Lui aussi, déclare-t-il, en guise de justification pour sa fascination morbide, sait « ce que c'est de passer toutes ces journées sans témoin : les heures couché à regarder le plafond, la peur de ne plus exister. » (99)

Le cas Romand est fascinant pour cette dichotomie entre monde réel et imaginaire qu'il parvient pendant presque toute une vie à transcender. Il témoigne d'une vie d'errance dans un labyrinthe, signifié à la fois par les forêts du Jura et le réseau des autoroutes françaises, par les mailles d'un mensonge d'un incroyable rendement, ainsi que par l'inefficacité et la lourdeur de l'administration française, incapable de repérer un imposteur sur plus de dix-huit ans. Mais il témoigne aussi des effets d'une violence qui s'impose par son caractère nécessairement voilé. Un des moments les plus fascinants du livre de Carrère est le témoignage de Romand à son procès. C'est que tout ce qui entoure les événements du 9 janvier 1993 y apparaît voilé, soumis à un imparable oubli. Que la posture de Romand soit de mauvaise foi ou non, c'est-à-dire que son amnésie soit liée à une stratégie d'évitement plutôt qu'à une véritable incapacité à se rappeler, le fait est que son témoignage est marqué du sceau de l'oubli.

À plus d'une reprise, il avoue ne pas se souvenir de ses actions ou des événements. Il a des blancs de mémoire. Je ne me souviens pas, dit-il. Quand on tente de reconstruire la scène fatidique du 9 janvier, évoquant une dispute entre Florence, sa femme, et lui, il ne sait quoi répondre, son esprit n'a rien retenu.

S'il y avait eu une scène de ménage, pourquoi la cacher? Je ne me sentrais pas moins coupable mais ce serait une explication...ce serait peut-être plus acceptable... Je ne peux pas dire avec certitude qu'elle n'a pas eu lieu, mais je ne me la rappelle pas. Je me rappelle les autres scènes de meurtre, qui sont tout aussi horribles, mais pas celle-là. Je suis incapable de dire ce qui s'est passé entre le moment où je consolais Florence sur le canapé et celui où je me suis réveillé avec le rouleau à pâtisserie taché de sang entre les mains. (161)

Plus tard, Romand essaie de répondre aux questions du juge, qui lui demande comment il a tué ses deux enfants. Il ne parvient pas à donner de détails précis.

'Qu'avez-vous dit à Caroline [sa fille qu'il s'apprête à tuer]? a repris la présidente après une demi-heure de suspension.

- Je ne sais plus... Elle s'était allongée sur le ventre... C'est là que j'ai tiré. (163)



- Vous ne pensez pas qu'Antoine a pu entendre les coups de feu? [...]
- Je n'ai pas d'image de ce moment précis. C'était encore eux, mais ça ne pouvait pas être Caroline... ça ne pouvait pas être Antoine...
- Est-ce qu'il ne s'est pas approché du lit de Caroline? Vous l'aviez recouverte de sa couette pour qu'il ne se doute de rien...
- (Il sanglote.)
- Vous avez dit à l'instruction que vous aviez voulu faire prendre à Antoine du phénobarbital dilué dans un verre d'eau et qu'il avait refusé en disant que ce n'était pas bon...
- C'était plutôt une déduction... Je n'ai pas d'image d'Antoine disant que ce n'était pas bon.
- Pas d'autre explication?
- J'aurais peut-être voulu qu'il dorme déjà.' (165)

Plus loin, lors de cet interrogatoire, la présidente l'informe que des voisins l'auraient vu traverser la rue pour relever sa boîte à lettres. La réponse de Romand est désarçonnante : « Est-ce que je l'ai fait, demande-t-il, pour nier la réalité, pour faire comme si? » (165) L'accusé semble incapable d'aucune introspection ou réflexion sur ses propres actions. Il demande à la cour, aux juges, aux psychiatres et même à Carrère, de lui expliquer son propre comportement. De lui expliquer à lui-même! Cette incapacité qu'ont les êtres violents de comprendre leur propre violence ne doit pas surprendre. La violence rend aveugle, elle voile tout d'un profond mystère. L'être violent se consume tout entier dans son action qui ne laisse aucune place au langage et à la mémoire.

Romand, ainsi, ne parvient pas à se souvenir avec précision du déroulement des événements au cœur de son labyrinthe personnel. Il ne se rappelle pas, par exemple, le trajet qu'il a pris jusqu'à la maison de ses parents. Il se souvient, nous dit Carrère, de « s'être garé devant la statue de la Vierge que son père entretenait et fleurissait chaque semaine. Il le revoit lui ouvrant le portail. Ensuite, il n'y a plus d'image jusqu'à sa mort. » (166)

Une telle amnésie permet à Romand de se protéger, non pas de la sentence du jury – sa culpabilité est incontestable –, mais de la violence même de ses actes. Car reconnue, elle ne peut qu'annihiler le sujet. Romand, nous dit d'ailleurs Carrère, « n'a pas accès à sa propre vérité mais la reconstruit à l'aide des interprétations que lui tendent les psychiatres, le juge, les médias. » (184) La vérité lui est admise en dose homéopathique. Il n'a aucune intériorité, bien entendu parce que cette intériorité s'est dissoute dans le labyrinthe de sa vie. Et que ce qui a été vécu dans le labyrinthe, à l'écart des regards, doit rester dans le labyrinthe, ce qui s'y est produit ne peut jamais affleurer à la conscience et à la représentation.

Je fais l'hypothèse que cet oubli, pour opportun qu'il soit, est le trait essentiel d'une violence fondatrice, d'une violence qui doit rester occultée<sup>17</sup>. Et cet oubli n'est jamais mieux représenté que par le labyrinthe. L'oubli est au cœur du mythe de Thésée. Et Romand, en pénétrant dans un labyrinthe de sa propre composition, met ses pas dans ceux du héros grec. Il chemine jusqu'au centre de ce labyrinthe, où l'attendent bien entendu un monstre, qui n'est autre que lui-même, et une tuerie qui voit à la destruction de son monde, puisqu'il tue son arbre généalogique au complet. Regardons de plus près le mythe du labyrinthe, qui permet de bien comprendre la logique sous-jacente à cet oubli, dont la présence n'est pas tant judicieuse que fondamentale.

## 2. 1. Le labyrinthe et l'oubli

L'épisode central du mythe du labyrinthe est, on le sait, la mise à mort du Minotaure. Cet épisode a ceci de particulier que, dans de nombreuses versions du mythe, l'événement est dérobé. La scène de la mise à mort du Minotaure est passée sous silence. On ne sait pas comment il est tué, comment Thésée a pu s'y prendre pour l'occire. Comme si l'opacité du labyrinthe était complète et que le seul événement digne de ce nom à s'y produire était l'objet d'une occultation. Robert Graves rapporte à cet effet :

[...] Ariane donna à Thésée le peloton de ficelle et lui recommanda de le suivre jusqu'à ce qu'il se trouve auprès du monstre endormi, alors il lui faudrait le saisir par les cheveux et le sacrifier à Poséidon. Il retrouverait son chemin en réenroulant le peloton de ficelle.

La nuit même Thésée suivit ses instructions. Tua-t-il le Minotaure avec l'épée qui lui aurait donnée Ariane ou avec ses mains, ou avec sa fameuse massue, on n'est guère d'accord à ce sujet.<sup>18</sup>

Voilà tout ce qui est dit de la mise à mort du Minotaure. La scène n'est jamais décrite, elle est présentée au conditionnel (une suite d'événements à survenir), puis comme une hypothèse de déroulement, sur laquelle on ne peut faire que des conjectures. Comment le Minotaure est-il tué ? À coups d'épée,

<sup>17</sup> L'oubli de la violence, d'une violence fondatrice, apparaît en littérature et au cinéma, telle une trace en creux du caractère prépondérant de cette régularité. Que ce soit dans le roman *Death, Sleep, and the Traveler* (*La mort, le sommeil et un voyageur*) de John Hawkes, dans des films tels que *Lost Highway* de David Lynch ou *Memento* de Christopher Nolan, l'acte meurtrier est nimbé de mystère pour son agent. L'oubli y joue un rôle essentiel et chaque fois le labyrinthe y apparaît de façon formelle ou thématique. J'ai développé un tel argument dans : « Le texte, le lecteur et le musément », chapitre 4 de *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, 1998, p. 105-146; « Le Minotaure intérieur. Violence et altérité dans *Lost Highway* de David Lynch », *Cinéma(s)*, vol 13, no 3, 2004, p. 95-117; « Traqué, détraqué. *Memento* ou le texte d'une mémoire brisée », *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Christian Vandendorpe et Denis Bachand, eds., Québec, Éditions Nota bene, collection Littérature(s), 2002, pp.315-330.

<sup>18</sup> Robert Graves, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967 (1958), tome I, p. 361.

de poings ou de massue ? Thésée se sert-il de l'épée que son père lui a laissée ? Utilise-t-il la massue de Péripéthès, arme réputée infaillible et dont Thésée est dit ne jamais se départir ? Graves ne peut le préciser. Thésée est dit sortir du labyrinthe couvert de sang, et c'est tout. La pièce maîtresse de ce mythe est donc esquivée, passée sous silence.

Que le meurtre échappe au regard est une conséquence logique de son cadre. Il survient au cœur du labyrinthe, dans un lieu que Thésée est seul à connaître. Lui seul a pu y entrer et en sortir ; lui seul a vu le Minotaure, sans avoir à payer de sa vie ce sacrilège, et lui seul sait ce qui s'est déroulé en son enceinte.

Le meurtre survient donc à l'abri des regards. Dans la version de Graves, la scène est réduite à sa plus petite expression, soit à l'identification de l'action générique qui permet de l'identifier comme épreuve décisive (tuer le monstre). L'événement est l'objet d'un mystère. Il se dérobe à l'œil du spectateur. Il est totalement à imaginer. Le labyrinthe est une scène opaque, un point de fuite sans cesse reporté, dans une perspective nécessairement tronquée<sup>19</sup>.

Cette opacité est marquée par une occultation fondamentale. Comment est mis à mort le Minotaure ? Plutarque n'en dit rien<sup>20</sup>. Catulle non plus. Le Minotaure tombe comme s'abat l'arbre lors d'un ouragan<sup>21</sup>. Dans *Les métamorphoses* d'Ovide, on apprend simplement que : « Aidé par une vierge, le fils d'Égée retrouva au moyen d'un fil qu'il enroulait la porte d'accès difficile par où nul autre avant lui n'était revenu ; aussitôt après, ayant enlevé la fille de Minos, il fit voile vers Dia [...] »<sup>22</sup>. Des auteurs plus récents parlent d'un corps à corps<sup>23</sup>, quand ils n'esquivent pas la scène au complet. André Siganos présente les séquences fondamentales du mythe et explique, à la façon de Graves : « Thésée tue le monstre en l'étranglant ou à coups de poing (dans d'autres versions à l'épée), apparemment sans véritable combat (certains disent même que le Minotaure était endormi). »<sup>24</sup> L'indétermination apparaît en toutes lettres.

Il y a là, dans cette scène toujours dérobée, dans cette épreuve qui échappe à toute représentation, au point de disparaître, un secret d'un type particulier. Il n'est jamais révélé. Il ne s'agit donc pas d'un événement sur lequel le récit du mythe revient, un acte caché devenant de la sorte un secret qui doit être divulgué en temps et lieu, un secret qui recèle une faute, secret d'autant mieux gardé que la faute est grande, comme le parricide d'Œdipe, mais au contraire d'un événement qui, une fois accompli, est pour ainsi dire oublié. Il est une épreuve décisive, qui permet d'effectuer symboliquement le passage du pouvoir

<sup>19</sup> Les représentations picturales du labyrinthe, elles, font la part belle à la mise à mort du Minotaure. Nombreuses en effet, sont les scènes où l'on voit Thésée lever le bras afin d'asséner un coup mortel à la bête agenouillée, déjà par conséquent dans la posture de la défaite. Ces scènes illustrent l'événement essentiel à l'identification du labyrinthe de Cnossos.

<sup>20</sup> Plutarque, *Vies parallèles, tome I*, Paris, Les belles lettres, 1993, p. 26.

<sup>21</sup> Catulle, *Poésies*, Paris, Les belles lettres, 1958, p. 64.

<sup>22</sup> Ovide, *Les métamorphoses, tome II*, Paris, Les belles lettres, 1928, p. 65.

<sup>23</sup> Lucilla Burn, *Mythes grecs*, Paris, Seuil, 1994, p. 45 ; Ariane Eissen, *Les mythes grecs*, Paris, Belin, 1993, p. 115.

<sup>24</sup> André Siganos, *op.cit.*, p. 52.

de la Crète à Athènes, et à Thésée de s'imposer comme héros, puis de devenir le roi d'Athènes, mais il ne revient plus jouer un rôle quelconque dans la suite du récit. Il définit et détermine, mais ne mine pas. Au contraire, il s'évanouit comme une pierre s'enfonce au fond de l'eau.

Le fait d'échapper à la description inscrit cette mise à mort du côté d'une logique de l'oubli. Elle est la résultante de la réunion de deux figures de l'oubli, celles du labyrinthe et de Thésée. L'oubli visé ici est lié à la mémoire de soi et de ses propres actions, plutôt qu'à celle d'un passé glorieux ou d'un savoir qu'il est impératif d'entretenir. Il n'est pas consécutif à une drogue; au contraire, il est constitutif du sujet lui-même, de ses modes d'être. C'est l'oubli, donc, comme *modalité de l'agir*.

On retrouve cette modalité de l'agir à l'œuvre chez Jean-Claude Romand. Son incapacité à se souvenir de la scène au cœur de son labyrinthe est symptomatique de cette structure particulière. Ce qui s'y est produit échappe à la mémoire et à la conscience. Romand n'a pas d'image des événements qu'il a lui-même provoqués. Il n'a pas d'image du meurtre de ses enfants. Pas d'image de sa femme au moment où il l'a tue. Comme si ses actions n'étaient pas du domaine du visible et que la réalité de ses gestes résistaient à la représentation. Ces morts sont passées à l'oubli, car le présent, ce temps de l'action, est un pur morceau d'angoisse qui ne peut être que refoulé, chassé de la mémoire. Mais cet oubli ne survient pas simplement dans l'après-coup, dans une stratégie d'évitement, il le fait au moment même où l'action se déroule. C'est l'oubli en acte, l'oubli *in praesentia*, seule façon peut-être de permettre au sujet d'agir. L'occultation de la scène centrale de la mise à mort du Minotaure le montre bien. Or, si l'oubli y joue un rôle prépondérant, c'est bien parce qu'il caractérise non seulement le lieu où il survient, le labyrinthe, mais le héros qui s'y aventure, Thésée.

### Le lieu de l'oubli

L'oubli est un trait dominant de l'imaginaire du labyrinthe et de la violence qui en est au cœur. Oubli de soi, de ses déterminations spatio-temporelles, de la façon de retrouver son chemin. Le labyrinthe, c'est l'errance. Le dédale implique une multitude de choix à faire qui enfonce le sujet toujours plus profondément dans la confusion. En fait, le labyrinthe n'est pas un lieu de mémoire, mais tout le contraire, c'est-à-dire un endroit fait pour le *musément*, pour un esprit qui s'aventure dans des pensées disjointes, comme autant de dédales. Le labyrinthe comme lieu de musément et d'une errance de la pensée est défini non pas tant à titre de résultat ou de tracé, d'artéfact dont on peut apprécier la forme ou la beauté, mais comme processus subjectif, trajectoire de connaissance, un espace-transit, lieu à la fois d'un transit et d'une transition.

En raison de son dédale, de la ligne brisée de ses tracés, dont la disposition est difficile à établir, où les différences sont atténuées et les perspectives bloquées, afin de tout dérober à l'œil interne de la pensée, il s'impose comme un lieu où la mémoire dérive, détachée de tout ancrage, de toute trajectoire

ordonnée. Il a pour but de déjouer le sujet qui s'y aventure, et non de l'aider à se retrouver dans les fils de sa mémoire. Comme le dit Jean-Pierre Vidal, le labyrinthe exclut la mémoire de son aire par une « nécessité structurelle »<sup>25</sup>.

Si le labyrinthe apparaît comme un lieu de l'oubli, on comprend que ce n'est pas d'un oubli pur et simple, un oubli qui ne se saurait même plus oublier, une amnésie complète, mais d'un oubli partiel, une pensée désarticulée, toujours capable de comprendre qu'elle est dans un dédale, mais impuissante à rétablir les liens qui unissent les dédales entre eux. Une pensée qui capte, mais qui ne retient pas l'ordre des choses, une pensée désordonnée, qui se réinvente sans cesse, par la force des choses car elle ne repose pas sur ce qui est déjà établi. Un musément. Qui n'est pas une absence de mémoire, mais une errance.

Le concept de musément a été défini par le philosophe américain Charles Sanders Peirce. Il le décrit comme une forme de rêverie ou de méditation. Puis il se ravise parce qu'il s'agirait avant tout d'une rêverie pleine, sans perte de conscience, sans absence complète de soi. Le musément serait plutôt de l'ordre du jeu, mais d'un jeu aux propriétés particulières : « En fait, c'est du Jeu Pur. Or le Jeu, nous le savons tous, est le libre exercice de nos capacités. Le Jeu Pur n'a pas de règle, hormis cette loi même de la liberté. Il souffle où il veut. Il n'a pas de projet, hormis la récréation. »<sup>26</sup>

Selon les termes de cette description, on peut identifier l'errance dans le labyrinthe au musément, avancer que cet espace est le symbole même du musément. En tant qu'itinéraire à tracés multiples, faits pour égarer le voyageur, en tant que lieu de la confusion et de la perte de soi, dans les méandres de ses dédales, l'expérience du labyrinthe est à l'image de celle du musément, quand le sujet avance sans savoir où il va, sait sans savoir qu'il sait, et se laisse dériver dans ses pensées. Le sujet dans un labyrinthe ne connaît jamais qu'une fraction de l'espace total, et encore cette fraction il ne parvient même pas à la saisir dans sa complexité, incapable qu'il est, sans l'aide d'un fil providentiel, d'en reproduire le dessin. Le labyrinthe est le symbole d'une pensée à la dérive, qui tout en se sachant être pensée est incapable de suivre son propre cheminement.

Cette errance de l'esprit, cette flânerie sans fin dans des lieux vides de sens ne sont jamais mieux illustrées que par la vie de Jean-Claude Romand. Ses dix-huit années passées à ne rien faire, à simuler une carrière de médecin chercheur à l'Organisation Mondiale de la Santé, des années entières consacrées à rouler sur les routes de France, à attendre dans des chambres d'hôtel aux abords d'aéroports, à faire les cent pas dans des centres commerciaux, à fréquenter les bibliothèques et les cafétérias, les parkings et les aires d'autoroutes, d'autres lieux encore dont on imagine aisément le caractère anonyme illustrent à merveille cette faculté de l'esprit de se désarrimer du cours des choses pour se perdre

<sup>25</sup> Jean-Pierre Vidal, « Thésée, chaque matin. L'image labyrinthique, le parcours du commettant et le corps de la bête », *Protée*, vol. 19, n° 2, 1991, p. 59.

<sup>26</sup> Charles S. Peirce, « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », traduction de l'article présente dans l'essai de Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990, p. 174.

dans des entrelacs de pensées disjointes. Romand s'est créé de toutes pièces, mais de ces pièces qui ont la consistance d'images reflétées dans un miroir, un labyrinthe où il s'est perdu. Il a fait du musement, non une échappée hors de la raison, mais un mode de vie, un mode essentiellement déraisonnable. Car il a fait d'un cul-de-sac, un mensonge ridicule lors d'un examen, un principe de vie. Romand s'adonne à la rêverie et à l'errance, seul moyen de rendre vraie cette vie imaginaire de médecin qu'il a menée. Comme l'explique Carrère :

Quand il faisait son entrée sur la scène domestique de sa vie, chacun pensait qu'il venait d'une autre scène où il tenait un autre rôle, celui de l'important qui court le monde, fréquente les ministres, dîne sous des lambris officiels, et qu'il le reprendrait en sortant. Mais il n'y avait pas d'autre scène. Pas d'autre public devant qui jouer l'autre rôle. Dehors, il se retrouvait nu. Il retournait à l'absence, au vide, au blanc, qui n'étaient pas un accident de parcours mais l'unique expérience de sa vie. (101)

Romand est un être prédisposé à faire du musement une modalité de l'agir. Il s'invente donc un labyrinthe de faux-semblants dont il suit le dédale sans coup férir. Il ne faut pas se surprendre que, rendu à son centre, il y trouve l'oubli. Un des exemples les plus surprenants de ce musement au cœur du labyrinthe apparaît le dimanche après-midi, quand déjà le drame en est rendu à sa dernière scène. Cette ultime dérive de l'esprit ne doit rien à une stratégie d'évitement du tueur, en plein procès, qui pourrait se servir de ses blancs de mémoire comme mécanismes de défense (juridique, psychiatrique, etc.), mais dépend d'une des pièces à conviction laissées sur la scène du crime. Il s'agit d'une vidéocassette, d'un enregistrement d'une durée de trois heures. Pour la première fois, comprend-on, Romand a joué au scribe et laissé une trace de son musement. Une trace concrète et irréfutable.

Cet enregistrement a lieu le dimanche après-midi, après que Romand ait tué femme et enfants, son père et sa mère, après avoir tenté de tuer Corinne, qui a été sa maîtresse, dans les environs de Fontainebleau. Il est de retour à la maison, au cœur de son monde détruit. Florence, Caroline et Antoine sont dans leur lit, tous morts. Plus tard, Romand entreprendra de se suicider en mettant le feu à la maison. Mais entre temps, dans ce laps de temps qui sépare la tuerie du suicide, dans ce Temps de la fin, univers frontalier sujet à tous les dérèglements, à toutes les errances, Romand sombre dans un musement d'une incroyable durée. Au centre de ce labyrinthe, au bout d'une route qu'il a empruntée pendant dix-huit ans, il va se projeter sur la surface légèrement bombée d'un écran, de l'écran de sa télévision. Emmanuel Carrère nous explique ainsi que :

Pendant 180 minutes, il a enregistré [sur la cassette vidéo] des fragments d'émissions diffusées sur la dizaine de chaînes qu'il captait par satellite : des variétés et du sport, l'ordinaire d'un dimanche après-midi télévisuel, mais haché par un zapping frénétique,

une seconde sur une chaîne, deux secondes sur une autre. L'ensemble constitue un chaos morne et irregardable que les enquêteurs se sont astreints à regarder. [...] Il en ressort qu'il est resté sur le canapé à jouer de la télécommande de 13h 10 et 16h 10, mais aussi qu'il a commencé alors que la cassette était à mi-course. Une fois arrivé à la fin, il a pris soin de la rembobiner et de recouvrir de son zapping toute la première partie, ce qui tend à indiquer qu'il voulait effacer un enregistrement antérieur. Comme il dit n'en avoir aucun souvenir, on est réduit aux conjectures. (175-176)

Ce zapping frénétique de trois heures, cette errance de chaîne en chaîne, esprit libéré de ses amarres et voguant d'une image à l'autre, sans jamais s'attacher ni s'arrêter, mais au contraire accumulant dans l'arbitraire le plus complet, le jeu pur des associations, les scènes et les émissions, est l'expression par excellence du musement et de cette forme active de l'oubli. À défaut d'errer sur les autoroutes de France, Romand s'est mis à errer sur les chaînes de sa télévision, voyageur sans but, uniquement préoccupé par ce pur présent que constitue le défilement des images. Romand a enregistré son zapping, pour effacer des traces nous dit Carrère, mais je préfère croire qu'il l'a fait parce que ce musement projeté sur la surface bombée de l'écran était sa seule réalité et qu'il ressentait le besoin qu'elle soit ancrée, inscrite, transcrite sur une feuille ou un ruban quelconque.

Romand entendait se suicider après son passage à l'acte, il a d'ailleurs mis le feu à sa maison. Pourquoi prendre le soin, pendant trois heures, d'enregistrer son zapping afin d'effacer une preuve, quand il pouvait tout aussi bien se servir de la cassette comme carburant? Pourquoi zapper, quand il pouvait enregistrer de façon continue une chaîne quelconque? On n'y aurait vu que du feu. Non, le zapping enregistré de Romand ne cache rien, il dit plutôt, et en toutes lettres, que le chaos s'est superposé à la vie, à son ordre et à ses images. Son zapping est pure violence de l'esprit. Et il dit la violence de la rupture et de la discontinuité, il dit la violence de la ligne brisée.

En fait, le long ruban de la cassette vidéo s'impose comme véritable fil d'Ariane. Témoignage par excellence de l'errance dans le labyrinthe. Le ruban retrace l'itinéraire de Romand, il témoigne du chemin parcouru pendant ces heures d'attente avant la fin et rend compte de ce dédale d'images et de scènes sans valeurs ni fonctions. Elles ne disent rien en soi, ces images; ce n'est que dans leur concaténation, leur enchaînement qu'elles signifient. Le ruban de la cassette vidéo est cette bande linéaire qui vient ramener le multiple à du singulier, le plurivoque à du univoque. Il rétablit une ligne, le fil d'une pensée, même si celle-ci n'a aucune unité, qu'elle se disperse au contraire dans la divergence. Le zapping est l'indice que le monde de Romand n'est rien d'autre qu'un labyrinthe où cette vérité qu'il a rejointe – le fait qu'il n'est autre que le monstre lui-même, dans un renversement symbolique irrécusable – résiste à se faire connaître et impose au sujet un oubli complet. Et en tant que témoin, enregistrement, il montre que cette violence occultée donne lieu

à une représentation compensatoire qui en exprime la manière, à défaut de la matière.

Le labyrinthe est musement. Cela explique peut-être pourquoi la scène de la mise à mort du Minotaure reste à jamais enfermée entre ses murs. Elle ne peut remonter à la surface, à la conscience, car elle survient dans un musement, qui ne peut jamais être représenté, par définition, mais simplement identifié comme mouvement possible de la pensée. Seule sa conclusion est connue, comme un rêve dont il ne reste plus qu'un souvenir ténu, l'événement évanoui dans les ondes d'une eau qui ne peut être marquée, mais simplement séparée de façon éphémère. Cette logique du musement explique pourquoi Romand, même s'il ne parvient jamais à se souvenir de ce qui s'est réellement produit, ne refuse jamais pour autant les conclusions de l'enquête. Il sait ce qui est arrivé, il ne sait juste pas comment cela a pu se produire. C'est que la violence qui s'est déchaînée à Clairvaux était fondatrice ; elle l'engageait tout entier et le définissait, puisqu'elle s'est imposée comme sa seule vérité, tout aussi inévitable qu'un destin. Cette violence, il avait dû longtemps l'anticiper et il a fini par la rejoindre, retrouvant de ce fait, et pour la première fois, une certaine unité, sa vie imaginaire et sa vie réelle réunies dans un rituel sacrificiel qui avait pour tâche de les détruire l'une l'autre.

### L'être de l'oubli

Si le labyrinthe est musement, qui d'autre que Thésée, un être marqué par l'oubli, pouvait en percer le mystère ? « Thésée, c'est l'oubli », affirme Jean-Pierre Vidal<sup>27</sup>. Qu'il soit identifié à cette absence est indéniable. Au sortir du labyrinthe, il emmène sur son bateau Ariane, qui l'avait aidé à cette condition. Thésée, pourtant, l'abandonne rapidement lors d'une escale sur l'île de Naxos. Les avis sur les raisons de ce geste diffèrent. Les uns disent que Thésée s'est senti coupable de cet amour, mais les autres affirment plus simplement qu'il l'a oubliée, aidé peut-être en cela par Dionysos, qui lui serait apparu en songe pour l'inciter à ce geste. Quoi qu'il en soit des raisons invoquées, le fait est que Thésée repart de Naxos, laissant derrière lui Ariane. Mais cet oubli n'est qu'une entrée en matière pour le prochain qui le suit immédiatement et qui provoque la mort d'Égée, son père.

Thésée avait promis à Égée que, s'il revenait victorieux de la Crète, il hisserait une voile blanche en signe de réussite. Mais il oublie de le faire. Quand Égée, du haut de l'Acropole, voit le bateau approcher avec ses voiles noires, il devient fou de douleur et se laisse tomber dans la mer. Par cet acte manqué, qui jamais ne revient le hanter, Thésée devient le maître d'Athènes.

Cet oubli n'est pas le dernier. Avec Pirithoos, Thésée descend au Tartare délivrer Perséphone<sup>28</sup>. Ils évitent ensemble de traverser le Léthé, le fleuve

<sup>27</sup> Jean-Pierre Vidal, *loc. cit.*, p. 55.

<sup>28</sup> Il y a, dans cette mésaventure, une reprise à peine voilée de l'épreuve du labyrinthe, ce que Pierre Brunel a bien aperçu : « la représentation des enfers redouble celle du labyrinthe, – à moins que ce ne soit l'inverse. » (*L'imaginaire du secret*, Grenoble, ELLUG, 1998, p. 101)



mythique « qui dispense l'oubli aux âmes des défunts »<sup>29</sup>. Ils entendent ainsi tromper l'oubli. Mais, ce à quoi ils pensaient échapper les saisit au corps. Car on n'échappe pas à l'oubli quand c'est un principe identitaire. Hadès les emprisonne, usant d'un subterfuge. Il les invite à s'asseoir, mais le fauteuil qu'il leur offre n'est qu'une autre forme de l'oubli. Collés à ce siège de l'oubli, ils seront tourmentés pendant quatre ans, jusqu'à ce que Héraclès les en délivre. Fait étonnant, l'oubli fait partie de la chair même de Thésée et de Pirithoos. Le fauteuil se lie à leur corps. Ils ne font plus qu'un, peut-être bien parce que, dans l'oubli, rien n'est séparé. D'ailleurs, quand Héraclès les libère, une partie des fesses de Thésée reste collée sur le banc.

On le voit à ces exemples, l'oubli surdétermine le personnage. On pourrait même pousser un cran de plus cette logique en précisant que seul un personnage marqué par l'oubli pouvait se fier à un stratagème aussi simple et familier qu'un peloton de fil pour ressortir d'un lieu aussi complexe qu'un labyrinthe. Il n'y a qu'un personnage qui se sait oublieux pour se fier à un tel moyen mnémotechnique plutôt que de se servir de sa propre faculté. Le peloton de fil joue ici le même rôle que l'écriture, dont l'invention a d'abord signifié une réduction de la mémoire<sup>30</sup>, voire une nature oublieuse.

Romand, tout autant que Thésée, est un être de l'oubli. Sa vie, il la lui doit. Il oublie de se rendre à son examen et s'ouvre un long périple, une mythomanie transformée en ontologie. Il vit dans l'oubli, puis oublie comment il a tué sa famille et sombre finalement dans un coma qui lui fait, pendant quelque temps, tout oublier.

La vie de Romand repose sur un secret, sans cesse reconduit. Ce secret, qui menace à tout instant d'être rompu, c'est l'imposture, cette séparation nette entre vie affichée et vie réelle. Romand ne travaille qu'à une seule chose et c'est de faire oublier qu'il n'est pas celui qu'on le croit être, de faire oublier qu'il est dans l'imposture, qu'il est un faux et que, chaque matin, quand il va travailler, c'est une non-vie qui commence, une période de vacance, un espace vide, un temps à remplir avec tout ce qui fait perdre du temps. Voilà! Sa vie est consacrée à perdre son temps : à trouver des façons de passer le temps entre deux mises en scène, de combler le vide avec du rien, du transitoire. Il ne construit rien, il ne fait rien, il est au contraire dans la passivité la plus complète, l'effacement. En fait pour qu'on oublie qu'il n'est qu'un imposteur, il fait tout pour se faire oublier. D'une part, à la face de son entourage. Romand est humble et effacé, il ne se vante jamais de ses bons coups, travaille à Genève, loin du milieu familial. Il n'est pas médecin traitant, mais chercheur, ce qui lui évite de recevoir des patients. Mais, il a appris à simuler le travail du chercheur, à discourir comme un médecin. Au tout début, il avait ainsi continué de suivre ses cours à la

<sup>29</sup> Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999, p. 18. Il précise ensuite : « Dans cette métaphore [de l'oubli comme fleuve], l'oubli se confond purement et simplement avec l'élément liquide et fluide qu'est l'eau. » (*id.*)

<sup>30</sup> On trouve cette adéquation dans le *Phèdre* de Platon : « [l'écriture] produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiants dans l'écriture [comme Thésée dans le fil d'Ariane], c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs [...] » (Paris, Flammarion, 1964, 274e, p. 165).

faculté de médecine, pour ne pas attirer l'attention sur le fait qu'il avait cessé d'étudier. « Calme, pondération, attention presque obséquieuse aux attentes de l'interlocuteur » (180) ont longtemps été ses principes de vie.

D'autre part, en effaçant toutes ses traces. Puisqu'il n'était pas où il devait être, à l'OSM à Genève par exemple, il lui fallait ne pas se faire repérer ailleurs. Pendant 18 ans, il a ainsi réussi à se faire oublier, fréquentant les haltes routières, les magasins anonymes, les non-lieux. Il est parvenu à ce que jamais sa femme ou son meilleur ami ne tentent de le rejoindre au travail, à partir en faux voyages d'affaires sans jamais quitter le pays, à inventer une vie sans aucune réalité, une vie dont l'illusion n'a jamais été percée.

La dichotomie franche entre ses deux vies, réelle et imaginaire, requérait aussi qu'il s'oublie, qu'il s'oublie lui-même. Romand a vécu dix-huit ans dans l'imposture, sans que jamais il ne remette en question cette décision irréfléchie de faire comme si, sans que jamais il ne lui vienne à l'esprit de se chercher de l'aide, afin de sortir du cul-de-sac. C'est dans l'inconscience la plus pure, dans l'oubli complet de la fragilité de sa propre situation, qu'il a mené sa barque.

Et ultimement, il a tenté de tout faire oublier, en éliminant son entourage avant la révélation. La destruction de son monde est le résultat logique de toute cette construction. Les acteurs principaux de son univers ne devaient jamais connaître leur véritable état d'aliénation. Ils devaient oublier jusqu'à la fin que ce monde qu'ils croyaient réel n'était qu'une fiction destinée à les protéger de la vérité.

L'oubli qui le définit apparaît même explicitement sous la forme du coma dans lequel il sombre après sa tentative de suicide. L'oubli est complet, Romand n'est plus pendant quelque temps qu'un corps sans conscience, une pure absence, ce qui ne pouvait être que le résultat de cette déambulation à travers le dédale d'une imposture vieille de dix-huit ans. Et comme il se doit, au sortir de son coma, de ce lieu de l'oubli, Romand est un homme changé, tout à l'image de Thésée qui devient le roi d'Athènes. Il n'est plus un tueur, il est la victime de circonstances qui échappaient à son contrôle. Évidemment, disent les psychanalystes, le roman narcissique se continue, même après le passage à l'acte. Il a simplement pris une nouvelle forme, une nouvelle réalité.

## 2. 2. La violence intérieure

L'action violente chez Romand est fondatrice. Elle n'est pas un accident de parcours, mais une composante essentielle de son identité. Elle était son horizon et elle a fini par s'imposer comme son seul objet de pensée, sa seule fin. Elle est devenue pour cette raison l'objet d'un oubli fondamental. Cet oubli est issu de son besoin de se protéger de la réalité de ses propres gestes aux conséquences implacables. Mais il répond aussi à la logique du sacrifice, la violence censée rétablir l'ordre se devant d'être effectuée à l'écart, loin des

regards indiscrets, au plus profond d'un labyrinthe, là où seul l'écho de ses résultats peut être entendu.

Que cette même violence devienne par la suite spectacle – témoignage, roman, films – ne doit pas surprendre. L'imaginaire, comme on le dit de la nature, a horreur du vide. Et ce trou béant ouvert par la vie de Romand, ce long chemin qu'il a tracé jusqu'au cœur d'une violence sans pitié, ne peut qu'appeler au comblement. Et le spectacle auquel il donne lieu vient masquer le caractère essentiellement insupportable de la violence fondatrice.

Ces spectacles sont d'ailleurs décevants. Que ce soit *L'Adversaire* de Garcia ou *L'emploi du temps* de Cantet, ces films ne parviennent pas à mettre en image de façon convaincante l'errance et l'oubli. Cette violence de la vie de Romand est quelque chose qui se suggère et s' imagine, mais qui ne se montre pas. C'est un état d'esprit, un enchaînement de pensées, dont la somme provoque les dégâts que l'on sait, et non un corps mis en scène dans son agir. Un processus et non un résultat. On ne peut le lire sur le visage d'un acteur. Les seules images qui parviennent à rendre compte de cette violence sont mentales. Car la béance n'est jamais qu'un vide intérieur.

Il en va de la violence, en fait, comme du labyrinthe. Le dédale n'est jamais aussi complexe que lorsqu'il est suggéré par un texte, une narration. Ses représentations picturales sont limitées par l'espace qu'elles peuvent occuper sur la toile ou l'écran. De la même façon, la violence n'est jamais aussi forte que lorsque sa représentation ne repose pas sur des images qui permettent de la montrer, mais sur des mots qui ouvrent la voie à l'invisible et à l'occulté, à l'oubli et à ses apories.

### 3- LE SILENCE DE LA VIOLENCE

À force d'être représentée de façon de plus en plus explicite, la violence, semble-t-il, est devenue banalisée. Comme pour la pornographie, son contact soutenu provoque une accoutumance, qui requiert une dose toujours plus grande pour retrouver son efficacité première. L'oscillation cardinale entre la fascination et la répulsion, qui est au cœur de notre attrait pour la violence, ne peut être maintenue que si les deux termes restent d'égale valeur. Dès que l'un s'estompe, l'autre est menacé de disparition. Or, rien n'est plus sujet à l'accoutumance que la répulsion. Il faut donc l'entretenir, augmenter les doses, faire dans la surenchère. La représentation devient spectacle. Par ce terme, il faut entendre non simplement ce qui est mis en scène, présent à l'esprit, mais ce qui s'impose comme scène, comme cadre de référence et unique objet du regard et de pensée. La violence spectacle devient son propre point de référence. Elle se déploie comme une sémiotique tentaculaire, constituée de signes mis en action qui viennent phagocyter tous les faits, toutes les représentations.

La violence engendre la violence. Ses images sans cesse appellent de nouvelles images, qui se substituent aux premières pour en renouveler l'expérience. Et, pour bien des critiques, la mécanique s'est emballée. La violence, de quelque

façon que nous la définissions, déclare Martin Jay, de quelque façon que nous la mesurons, la justifions ou la condamnions, apparaît de façon toujours plus nette comme une particularité de l'interaction humaine<sup>31</sup>. Il cite d'ailleurs Paul Crowther, pour qui ces représentations sont une source durable de plaisir et de fascination pour notre culture<sup>32</sup>.

La pointe de l'iceberg de cette fascination pour la violence est, du moins aux États-Unis, la figure du serial killer. Elle canalise les peurs voulant que la violence, dont les manifestations s'aggravent, menace notre existence même. Et si cette violence semble à ce point dangereuse, c'est qu'elle paraît être non pas réactive ou vengeresse, mais compensatoire et parfois même archaïque<sup>33</sup>, comme une force brute qu'on ne peut contrôler et à l'irruption de laquelle on assiste impuissant. Le tueur en série est porteur d'une bestialité qui échappe à toute socialisation. Il est, nous dit Richard Tithecott, « la figure archétypale de l'impureté, le représentant d'un monde qui requiert une purification (cleansing). »<sup>34</sup> C'est le Minotaure intérieur, qui laisse transparaître le pervers sous le mondain, l'animal sous le social. Pour Tithecott, le tueur en série est la figure parfaite de l'altérité qui affirme « tout et rien en même temps, parce que c'est la normalité qui nous retourne notre regard. Le regard furtif que nous nous permettons nous dit tout ce que nous voulons savoir, et c'est assez pour nous effrayer et nous enchanter. C'est nous-mêmes que nous voyons. »<sup>35</sup>

Si elle l'a déjà été, la figure du tueur en série n'est plus marginale. Elle n'est plus l'apanage d'une production de série B ou d'une littérature de gare, mais s'est imposée comme emblème de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, entre autres puisqu'elle parvient à elle seule à en résumer certains des principaux traits : complexité, désordre et opacité sémiotique, violence exacerbée, irrationalité et insensibilisation. À ces traits répond bien entendu, sur un mode compensatoire, la figure complémentaire de l'enquêteur, dont la quête et, ultimement, la victoire illustrent la maîtrise et le renversement de ces facteurs essentiellement négatifs.

L'engouement pour cette figure ne semble pas vouloir s'estomper. Entre 1990 et 2001, par exemple, on compte plus de 180 films mettant en vedette des serial killers et leur nombre a cru de façon presque exponentielle ces dernières années. Une figure telle que Hannibal Lecter, le psychopathe des romans de Thomas Harris (*The Silence of the Lamb*, *Hannibal*, *Red Dragon*), est devenue une tête d'affiche. À ses côtés, les véritables tueurs en série attirent aussi l'attention. Certains sont célèbres : Ted Bundy que rien ne distinguait des professionnels de la classe moyenne; Edmund Kemper, un géant de deux mètres quinze; John Gracy, connu pour ses tableaux de clowns; David Berkowitz, dit *The Son*

<sup>31</sup> Martin Jay, *Refractions of Violence*, New York, Routledge, 2003, p. 10.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 2. La citation de Crowther provient de *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 97.

<sup>33</sup> Dans *The Heart of Man. Its Genius for Good and Evil*, Erich Fromm distinguait ces formes de violence, auxquelles il ajoutait une toute première violence, liée au jeu (New York, Harper & Row, 1964, pp. 24-36).

<sup>34</sup> Richard Tithecott, *Of Men and Monsters. Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, p. 18.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 6.

of *Sam*, qui recevait des ordres du chien de son voisin; Henry Lee Lucas qui a déclaré avoir fait avec son complice 350 victimes; et, bien entendu, Jeffrey Dahmer, à l'origine du personnage de *Quentin* dans *Zombi* de Joyce Carol Oates, et bien connu pour son cannibalisme, ses penchants homosexuels et son intérêt pour les zombies.

Les tueurs en série sont au cœur d'une importante commercialisation. Ils ont leurs encyclopédies et leurs propres sections en librairie, où se croisent polars et *True Crimes*. Ils ont leurs enquêteurs spécialisés du FBI, les *profilers*, qui ont rédigé de multiples témoignages, une matière première dont se sont emparés romanciers et scénaristes pour pimenter leurs intrigues. De multiples sites web sont consacrés aux serial killers. On vend des souvenirs et des t-shirts à leur effigie, des extraits de procès, des livres de confession, des reproductions de dessins ou de toiles faits par les tueurs incarcérés. Une compagnie américaine a même déjà offert des cartes de tueurs à collectionner. Pour quelques sous, on pouvait acheter un paquet de cinq cartes, enveloppées dans du papier d'aluminium et offertes avec une gomme à mâcher.

Évidemment, la figure du serial killer qui s'est imposée avec les années n'a que peu à voir avec les véritables tueurs en série. La tendance, on l'imagine aisément, est à l'exagération. Non seulement exagération de la violence des crimes perpétrés, mais encore de la puissance du tueur lui-même. De plus en plus, dans les fictions, le tueur en série apparaît comme un demiurge, un être supérieur sachant tendre des pièges complexes et déjouer les recherches des enquêteurs, un maître du raffinement, capable de contrôler le chaos du monde et le plier à sa guise. Hannibal Lecter est un être à la culture encyclopédique, un intellectuel d'un extrême raffinement et d'une grande prestance. Il apparaît tout à fait comme un Dédale, apte à imaginer un labyrinthe d'une surprenante complexité. Les pièges qu'il tend, les discours qu'il tient, sa capacité à échapper aux enquêteurs, sa violence contenue, mais prête à tout moment à éclater et à rompre quiconque se dresse contre lui, en font un personnage grandiose. La même description peut être faite de John Doe, le tueur en série de *Seven*, le film de David Fincher (1995), qui tue ses victimes en respectant la liste des sept péchés capitaux<sup>36</sup>.

Évidemment, les impératifs de la mise en intrigue et du caractère manichéen de l'opposition entre les forces du mal et du bien mises en scène favorisent une telle exagération. Plus l'ennemi est grand et plus la puissance et la valeur des forces qui finiront par le terrasser en ressortent grandies. Comme le signale Tithcott, « notre mystification du tueur en série s'accompagne d'une mystification de ses rivaux, les membres de l'escouade d'élite du FBI, dont l'objectif est de l'attraper. »<sup>37</sup> Mais cette démonisation repose aussi sur le besoin, qui n'est pas narratif mais bien symbolique, de subordonner le chaos du monde à l'œuvre d'un esprit supérieur. La dimension cathartique de ces

<sup>36</sup> Pour citer d'autres exemples, pensons aux tueurs représentés dans *Copycat* (Jon Amiel, 1995), *Saw* (James Wan, 2004), *Suspect Zero* (E. Elias Merhige, 2005), ou *Kiss the Girls* (Gary Fleder, 1997).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 29.

fiction vient de l'établissement d'une raison, d'une cause supérieure, même si elle est négative, à l'œuvre dans le monde. Le chaos, dont la violence est le signe le plus évident, est en fait un dessein dont l'architecture est simplement trop complexe pour le commun des mortels.

Le labyrinthe du monde se doit d'être le résultat d'un démiurge, d'un génie ou d'un artiste. Le spectacle de la violence, en logique d'exacerbation, tend vers le sublime. Les actes violents, les mises à mort sadiques et les gestes de débauche constituent un signe de piste qui, pour confus qu'il soit, n'en repose pas moins sur le principe d'une signification transcendante. La violence n'est pas l'expression d'un chaos, le désordre n'est qu'apparent et il est l'expression d'un principe supérieur qu'il s'agit simplement de retrouver. L'incohérence cache en fait une rationalité dominante.

Or, et c'est bien ce que montre le *Zombi* de Joyce Carol Oates, le tueur en série n'a rien d'un être rationnel, ce n'est pas un génie, simplement perversi, il serait plutôt un idiot et un simple d'esprit. Il ne fait pas acte de parole, mais de silence. Ce n'est pas un surhomme, mais une victime. Ou encore, pour filer la métaphore, ce n'est pas un architecte mais une bête, ou plus précisément un monstre hybride, mi-homme mi-animal, caché au cœur d'une prison faite à son intention. Et le tracé du labyrinthe qui mène jusqu'à lui, le signe de piste qu'il a construit, loin d'être le résultat d'un esprit machiavélique, est accidentel, un effet de surface, l'expression chaotique d'un désordre cognitif majeur. Le tracé du labyrinthe est involontaire. Le spectacle est un épiphénomène et non une œuvre offerte. Si Jean-Claude Romand, dans *L'Adversaire*, pouvait apparaître tel un Thésée cheminant dans un labyrinthe de sa propre invention, jusqu'à rejoindre la bête et la devenir dans un renversement narcissique; Quentin, le personnage de Oates, s'impose d'emblée comme le monstre, maître et esclave tout à la fois, puisque prisonnier d'un labyrinthe qui lui fournit des proies à volonté. Il n'a rien de machiavélique. Ce sont la brutalité et la violence aveugle qui s'expriment dans ses actions<sup>38</sup>. Le tueur en série n'a pas de motif pour tuer sa victime, pas d'autre motif que ses propres désirs et rituels. C'est dire qu'il n'a pas de raison légitime de tuer (colère, vengeance, crime passionnel), mais encore que ses actions ne respectent aucune structure particulière, aucun dessin. Le labyrinthe qu'on devine dans ses actions n'est jamais qu'un accident de parcours et le résultat d'une interprétation qui cherche des motifs là où il n'y a que dispersion.

<sup>38</sup> Comme l'indique le témoignage de Dennis Nilsen, un tueur en série britannique incarcéré, la figure du serial killer véhiculée dans les films et les médias, est présentée « comme une figure omnipotente, ce qui est un pure mythe. Ce sont ce pouvoir et sa manipulation qui plaisent au public. Mais ça n'a rien à voir avec la réalité. Mes crimes provenaient d'un fort sentiment d'inadéquation et non de puissance. Je n'ai jamais eu de pouvoir dans ma vie. » (*Ibid.*, p.6)

### 3. 1. La voie de l'idiot

Le tueur en série ne fait pas acte de parole, mais de silence. De ce silence qui n'est pas absence de mots, cependant, mais absence de sens, absence de raison. Eric Weil l'a bien exprimé, pour l'être violent, l'essentiel de son expérience « ne peut pas être énoncé et s'annonce précisément dans le silence, non dans un silence absolu, mais dans le silence de la raison qui se veut cohérente »<sup>39</sup> Pour Weil, l'être qui habite la violence, n'a aucun recul, aucune possibilité de réflexion sur ses actes mêmes. La violence n'est pas un choix, elle ne lui apparaît pas comme une possibilité, mais comme un monde, une sphère.

Pour le violent, l'idée même d'une cohérence absolue, d'une vérité totale totalement révélée, est dénuée de sens : il n'est pas là pour voir, il lutte ou il subit, et, luttant ou subissant, il s'exprime; [...] il est négativité au milieu de ce qui le nie, il n'a pas de discours cohérent et ne cherche pas la cohérence; ne cherche même pas la non-contradiction la plus pauvre.<sup>40</sup>

Le tueur n'est pas philosophe, il est l'antithèse de la philosophie. Il est ce qui la nie. C'est la brutalité réintroduite comme principe premier, comme thème identitaire. Roy Edgley l'affirmait déjà il y a trente ans, « la violence n'est ni rationnelle ni irrationnelle, la violence n'est pas la déraison (unreason), mais la non-raison (non-reason) »<sup>41</sup>.

Et c'est bien ce que met en scène Oates dans *Zombi*. Son Quentin, narrateur autodiégétique, n'est pas un surhomme, un Dédale pervers ou un artiste du mal, mais un idiot incapable d'introspection. Ses pensées sont d'une grande naïveté, à la manière de Benjy dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner, capable de décrire une partie de golf sans rien comprendre du jeu ou des gestes des joueurs. Quentin, quant à lui, vit dans un monde de fantasmes, où l'autre est absent comme sujet, et uniquement présent comme figure d'autorité (parents, médecins et officiers) ou objet de désir, d'un désir irrépressible et morbide. Tout au long des 57 chapitres du roman – ils sont d'inégales longueurs, certains réduits à un seul paragraphe – , nous suivons Quentin dans son quotidien. Il est en liberté surveillée, ayant été reconnu coupable de s'être attaqué sexuellement à un adolescent, qu'il s'appêtait à tuer mais qui a réussi à s'enfuir; il est suivi par un psychiatre et doit participer à une thérapie de groupe; son père l'a inscrit à des cours dans un collège technique et il travaille comme concierge dans une résidence d'étudiants, propriété de sa grand-mère. Nous assisterons, tout au long du roman, à l'abduction et à la mise à mort de quelques jeunes hommes, au projet de Quentin de se fabriquer des zombis, en pratiquant à l'aide d'un pic à glace des lobotomies tout aussi sauvages qu'inefficaces, ainsi qu'au rapt et au meurtre d'un jeune

<sup>39</sup> Eric Weil, *op.cit.*, p. 58.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Roy Edgley, « Reason and Violence: A Fragment of the Ideology of Liberal Intellectuals », in *Practical Reason*, Stephan Körner, éd., Oxford, Blackwell, 1974, p. 126.

garçon, identifié uniquement par le surnom d'ÉCUREUIL. Quentin baptise toutes ces victimes de ces termes d'affection – comme un enfant le ferait avec ses toutous : BALAISE, YEUX-RAISIN, PATTES-DE-LAPIN, SANS-NOM, surnoms toujours écrits en majuscules. Ces noms sont chez Quentin la marque d'un désir qui ne parvient à se manifester que par un assujettissement complet. Les victimes perdent leur nom et leur identité propre, prélude à leur perte de volonté et de conscience, qui les transforme en objets d'un fantasme de domination.

L'enlèvement d'ÉCUREUIL ne passe pas inaperçu cependant. C'est la première fois que Quentin s'attaque à un caucasien et à un jeune qui n'est pas en fuite ou loin de sa demeure. Des policiers viennent interroger Quentin, dont le nom apparaît sur la liste des délinquants sexuels du comté, et fouiller son logement. Mais sans succès, Quentin a eu le temps d'éliminer toutes les traces de ses actions passées. Le roman se termine, et notre héros n'est toujours pas appréhendé. C'est en toute impunité qu'il est parvenu à se faufiler entre les mailles du système. Comme Jean-Claude Romand, il a réussi à se faire oublier.

Le roman n'a rien d'un polar. *Zombi* est une plongée subjective dans le discours et les pensées d'un psychopathe. Comment réfléchit un homme qui rêve de transformer ses amants en morts-vivants? À quelles formes de conscience avons-nous droit? À quelle parole, à quel monologue intérieur? La réponse donnée par Oates est simple : c'est le silence de l'idiotie qui s'impose. Une parole sans profondeur. Une pure surface, uniquement préoccupée par des pensées narcissiques. Les idiots sont fréquents en littérature, de Dostoïevski à Faulkner, en passant par Steinbeck, Kosinski, DeLillo, Auster, etc. Comme les enfants sont dits le faire, ils viennent révéler des vérités dont la trop grande simplicité les fait habituellement passer inaperçues. Ces idiots sont surprenants, ils apparaissent d'emblée comme la figure même de la défamiliarisation, dont les effets sont toujours bénéfiques. Ils apportent un regard nouveau qui assure une connaissance salvatrice, voire une catharsis. Mais Quentin n'a rien de l'idiot bienfaisant. Sa simplicité est menace. Il a tout du loup qui ne sait rien de ses pulsions, sauf comment les assouvir. Il n'aide personne à mieux y voir, pas même le lecteur qui reste plutôt abasourdi par une telle violence sans limite.

Son silence n'est pas la « non-réalisation d'un acte d'énonciation »<sup>42</sup>, il n'est pas absence d'énoncé, mais une impuissance, une opacité sémiotique (plutôt que langagière). Ses silences ne cachent rien, mais ce qui est montré est de l'ordre de l'échappé, du non-compris. Les mots sont drus, les phrases sont à la limite de l'insoutenable; mais nous n'avons aucune difficulté à les comprendre. Leur opacité se loge en fait dans la relation du sujet à sa violence. Quentin n'a aucun discours sur sa violence, il l'habite simplement. Et elle apparaît comme un logement insalubre, infesté de vermine... Mais, le regard s'habitue à tout, même au plus sombre des caveaux. Le silence de Quentin est une insuffisance de la pensée et du langage. Une incapacité à

<sup>42</sup> Pierre Van den Heuvel, *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 67.



reconnaître la violence pour ce qu'elle est. Van den Heuvel explique que, dans certaines circonstances, les moyens linguistiques disponibles sont inadéquats à énoncer ce qui doit être exprimé dans une situation donnée. Nous retrouvons là l'épuisement des moyens verbaux et l'impuissance du locuteur à qui les outils de la communication manquent, soit parce que les mots appropriés font défaut, soit que les mots disponibles sont tellement usés qu'ils se sont rendus inutilisables, inopératoires aux yeux du sujet<sup>43</sup>.

Van den Heuvel pense aux personnages de Camus ou de Robbe-Grillet. Mais pour Quentin, les mots ne sont pas usés, ce sont de purs délices, mais la réalité qu'ils dessinent est à l'opposée de l'ordre du monde. Elle a tout de l'horreur et de la plus sombre appréhension.

PATTES-DE-LAPIN en qui je plaçais tant d'espoir, parce qu'il était le premier, s'est contorsionné comme un fou quand j'ai inséré le pic à glace selon l'angle du dessin à travers l'« orbite osseuse » au-dessus du globe oculaire (ou autre chose, de l'os en tout cas) & a hurlé à travers l'éponge que j'avais enfoncée & attachée dans sa bouche au point de briser le fil métallique lui ligotant les chevilles mais il n'a pas repris conscience & est mort au bout de [douze] minutes alors que je lui faisais couler de l'eau froide sur le visage pour laver le sang & le ranimer. Mon premier ZOMBI... un foutu zéro pointé. (66)

L'autre n'existe pas comme sujet pour Quentin. Il est un zombi en devenir. Une victime sur le point de se transformer en pantin et esclave sexuel. Quentin parvient à séduire ces hommes, qui acceptent volontiers de le raccompagner chez lui. Mais ils ne savent pas que leur acquiescement est le prélude à une relation que même la mante religieuse n'exploite pas de façon aussi sadique. Quentin ne se cherche pas des amants; il requiert des morts-vivants. Ses pulsions sadiques sont prépondérantes. Comme le signalait Erich Fromm, le sadisme trouve sa source :

dans un besoin essentiel, celui d'avoir une maîtrise complète sur l'autre, de le transformer en objet de sa volonté, de devenir son dieu et d'en faire ce qu'on veut. Pour parvenir à de telles fins, l'humiliation et l'asservissement sont les moyens les plus efficaces. Mais le but suprême est de faire souffrir, car il n'y a pas de plus grand pouvoir sur l'autre que de le forcer à souffrir sans pouvoir se défendre.<sup>44</sup>

Les zombies de Quentin répondent parfaitement à ce besoin de maîtrise complète. Le tueur entend transformer ses amants en chose. Il entend assurer sa domination en éliminant toute volonté, toute forme de vie. « Tout meurtre,

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>44</sup> Erich Fromm, *The Heart of Man. Its Genius for Good and Evil*, New York, Harper & Row, 1964, p. 32.

toute action de tuer, » explique Alexis Philonenko, « délimite un espace de *silence* et de *domination*, un arrêt, un *never-more* où la victime ne semble pas davantage paralysée que le prédateur. »<sup>45</sup> L'un et l'autre sont en effet figés dans un pur instant, celui de la domination complète et inaltérable impliquée par la mise à mort.

La domination est une façon de nier toute possibilité de relation. Quentin craint d'ailleurs plus que tout le contact visuel. À tout moment, dans la première partie du roman, il dit l'éviter. C'est que le contact visuel rend manifeste la subjectivité de l'autre. Elle est une forme de communication. Or, Quentin ne veut surtout pas communiquer. Il ne veut surtout pas que l'autre puisse lire dans ses yeux, qu'il soit vu et par conséquent reconnu pour ce qu'il est. Il ne faut pas regarder ce qui ne doit pas nous voir.

Dans ce monde enfantin qu'il habite où la pensée magique tient lieu d'épistémologie, le moindre désir devient vite un projet qu'aucune censure ne vient restreindre. Il lui a suffi de lire des encyclopédies médicales et des articles de revues sur les lobotomies pour s'imaginer en pratiquer une sur ses victimes. Il découpe une définition dans un manuel universitaire. « JE VOYAIS PRESQUE MON *ZOMBI* SE MATÉRIALISER DEVANT MES YEUX » (48), s'écrie-t-il en lisant le texte, comme si, entre les mots et la pratique n'existait pas un gouffre immense que même la meilleure des intentions ne pouvait combler. D'ailleurs, ses lectures savantes ne sont pas pour lui source de savoir, mais d'excitation : « J'étais excité en train de BANDER en découpant ces pages, je savais que c'était un TOURNANT dans ma vie. [...] Je savais que j'étais capable de pratiquer une lobotomie transorbitale même si cela devait rester secret. Tout ce qu'il me fallait, c'était un pic à glace. & un spécimen. » (50-51)

Quentin est un excellent chasseur, mais il fait un piètre chirurgien. Ses proies meurent toutes les unes après les autres, quand il entreprend de les transformer en zombi avec son pic. Ses trois premiers essais sont des échecs retentissants. PATTES-DE-LAPIN meurt après douze minutes. YEUX-RAISIN survit pendant sept heures, dans un état végétatif. BALAISE, le plus imposant des trois, résiste pendant quinze heures. Mais il trépassé pendant que Quentin le sodomise, espérant ainsi le discipliner.

Le tueur parvient difficilement à conserver son calme pendant ses relations sexuelles. La seule pensée d'une domination complète de l'autre suffit à le faire jouir. Et ses orgasmes sont puissants.

[SANS-NOM] était dans la baignoire maintenant tout nu & l'eau coulait & ça le terrorisait IL SAIT IL SAIT! Même avant de voir le pic à glace. [...] Je lui ai immobilisé la tête dans le valet & appuyé le pic à glace (que j'avais stérilisé sur la plaque chauffante de la cuisinière) contre son œil droit comme indiqué sur le dessin du docteur Freeman mais quand je l'ai inséré dans l'« orbite osseuse » SANS NOM a paniqué crié à travers l'éponge & le sang a giclé & j'ai joui, j'ai perdu mon sang-

<sup>45</sup> Alexis Philonenko, *Tueurs. Figures du meurtre*, Paris, Bartillat, 1999, p. 15.

froid & j'ai joui, si fort que je continuais à JOUIR & JOUIR COMME UNE CONVULSION sans pouvoir m'arrêter ni même respirer [...]. (95-96)

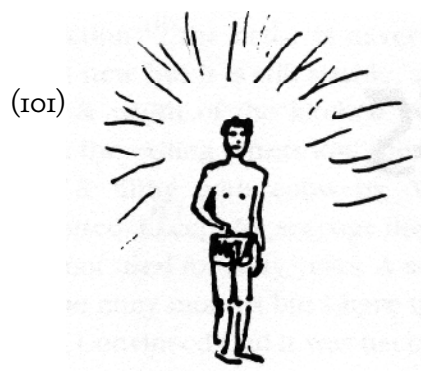
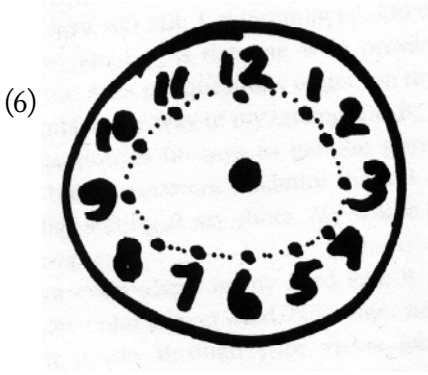
Oates semble s'être inspirée du manuel du parfait petit sadique, dont la jouissance n'a que peu à voir avec la sexualité, mais dépend au contraire d'un désir de puissance. Comme tout psychopathe, Quentin n'a aucune empathie. Il est incapable de réagir à la souffrance de ses victimes, au contraire il est fasciné par elle, par le sang qui gicle et se répand, par les bras tordus de douleur, par les regards liquéfiés des amants sodomisés. Il a tout de l'enfant dont les expérimentations l'amènent à disséquer insectes et animaux. Pour l'enfant, les bestioles n'ont aucune subjectivité; elles n'existent pas en soi. Arracher une fleur ou tuer un oiseau à coups de carabine à plomb reviennent au même. Il n'y a que le plaisir de maîtriser ces choses. De les vaincre et de les anéantir.

Quentin est un enfant qui n'a jamais grandi ni dépassé le stade de l'expérimentation. Dans son esprit, il n'est pas dangereux, il se perçoit même comme une victime, persécutée par les autorités. Ils ne connaît de réalité qu'imaginaire, où les lois répondent à une logique infantile. Je veux un ZOMBI, déclare Quentin : « Un ZOMBI dirait : 'Dieu te bénisse, maître. Tu es généreux & miséricordieux.' Il dirait : 'Encule-moi à me défoncer les boyaux, maître.' Il mendierait sa nourriture et & il mendierait l'air qu'il respire. » (f-60) C'est le monde des désirs océan. Des mers où l'autre n'a aucune réalité, la victime étant une source de jeu et de plaisir, d'une domination sans limites.

Cette infantilisation et cette idiotie du personnage sont marquées de diverses façons dans le texte de Oates. Les phrases sont simples et parfois même asyntaxiques : les sujets n'ont pas de verbes ou alors les verbes transitifs n'ont pas de compléments. La ponctuation est déficiente. Tous les « et », la conjonction de coordination, ont été remplacés par des esperluettes (&). Quentin fait grand usage de raccourcis et de pensée magique. C'est un enfant qui s'exprime, avec cette absence de maîtrise qui caractérise le premier accès à la parole.

Pour appuyer cette parole déficiente, la dimension iconique du texte est surdéterminée. Les mots et les phrases en majuscule ou en italique, les esperluettes, les noms propres réduits à leurs initiales suivis de points de suspension dans la traduction française (Q... P...), les numéros de chapitre écrits à la main favorisent une interprétation infantilisante du texte. Et les dessins, omniprésents dans le roman, accentuent cette impression. On en dénombre 24 (si on ne compte pas la reproduction d'une planche anatomique). Ils sont naïfs, faits de traits épais et peu précis. Dispersés à travers le texte, ils représentent, les uns, des objets : une clé, un cadran sans aiguille, un pic à glace, une lune; et les autres, des êtres et des situations : des yeux, un visage, un jeune garçon en costume de bain entouré de rayons comme un soleil, un père accompagné de son fils et jetant dans une poubelle des revues. Chaque fois, l'aspect puéril des dessins ressort d'emblée et leur fonction est claire : ils

se substituent à la description et viennent compléter une parole qui peine à identifier ses propres objets.



Le silence de Quentin, il est là dans ces dessins qui montrent les objets de son monde. Puisqu'il ne peut dire, puisqu'il ne parvient à s'exprimer, ces images prennent le relais. Mais, comme les dessins sont rudimentaires, ils n'ajoutent aucune information réelle, ils ne font que confirmer leur valeur pour Quentin, leur importance symbolique. Le roman apparaît comme un *scrapbook*, collection à la fois d'images et de pensées, réunies dans le désordre le plus grand.

Dès le début du roman, d'ailleurs, l'image rudimentaire de la montre sans cadran de Quentin nous avertit que la temporalité du roman sera perturbée, que les pensées du narrateur ne suivront pas une logique temporelle stable, mais erreront d'un objet et d'un temps à l'autre au gré des chapitres. C'est un monologue intérieur, la forme littéraire et narrativisée d'un musement, d'un labyrinthe cognitif. Le temps, énonce d'entrée de jeu Quentin, « s'il est AU-DEDANS, on fait ce qu'on veut. Tout ce qu'on veut. On crée son propre Temps. En arrachant les aiguilles d'une pendule par exemple comme je l'ai fait un jour & du coup il n'y a plus que le cadran en face qui vous regarde. » (12) Il n'y a pas de temps objectif, annonce *Zombi*; et il n'y a pas de temps pour les zombis, suggère-t-il. Ils sont comme un cadran sans aiguille, toujours vivants, puisqu'on entend battre leur cœur, mais déjà mort, puisque n'affichant plus aucun signe de cette vie. L'horloge sans aiguille est un visage sans yeux, qui ne peut donc plus retourner le regard.

Dans la violence, d'ailleurs, le temps se désagrège et son expérience se défait. Il n'y a plus de passé ni d'avenir, c'est dire qu'il n'y a plus de présent, plus d'attente ni de souvenirs, il n'y a plus qu'une masse confuse d'impressions et de perceptions, qui se distribuent sur un espace plutôt que sur une durée. Le présent n'existe comme tel que parce qu'il se distingue de ces autres temps qui le bordent. Une fois ces distinctions perdues, il disparaît lui-même et la pensée qui pouvait s'en servir comme repère dans ses avancées n'est plus qu'errance

et effroi. Le cadran sans aiguille est une métaphore pour dire le chaos d'un monde dont plus aucun garde-fou ne retient la dispersion<sup>46</sup>.

### 3. 2. Le temps de la série

Le temps est une donnée fondamentale de la définition du tueur en série. L'idée même d'une série le suggère, les meurtres s'étalent dans le temps. Si pour les victimes, le temps se dissout pour se transformer en pure violence; pour l'observateur et le lecteur, le spectacle de cette violence se distribue en épisodes et en chapitres, dont la distribution assure l'effet de suspense. C'est d'ailleurs ce qui distingue le tueur en série du tueur fou : la violence de l'un se déploie sur le mode du suspense, tandis que celle de l'autre apparaît comme une catastrophe.

Le tueur fou est un forcené dont la violence éclate de façon brusque et désordonnée. Un beau matin, il se rend dans un fast-food, une école ou un bureau de poste et il ouvre le feu sur tout ce qui entre dans son champ de vision : femmes, enfants, couples, adolescentes, hommes d'affaires, préposés. Tout y passe. Aveuglé par sa colère, il tue sans discernement. Souvent, par la suite, il retourne son arme contre lui, manifestation ultime de sa colère. Personne n'est épargné. La fusillade entraîne la fin de son monde qui ne se complète qu'au moment de sa propre disparition. L'exemple de Jean-Claude Romand est emblématique de cette explosion subite du tueur fou. La violence éclate d'un coup et elle est meurtrière. Rien ne permettait de l'anticiper, en surface du moins. La violence y apparaît tout à fait comme un tremblement de terre : une déflagration fulgurante, concentrée dans sa durée, mais qui est le résultat d'une tension souterraine, du choc de plaques tectoniques, comprimées les unes contre les autres. Pour Romand, l'une de ces plaques est le régime narcissique de sa vie imaginaire, et l'autre est faite des impératifs et contraintes de sa vie réelle. Leur ultime choc a des conséquences foudroyantes. Mais le séisme, pour imprévisible qu'il ait pu paraître pour ceux qui habitaient en surface de ce monde, se préparait depuis longtemps. Et la violence longtemps retardée emporte tout sur son passage.

La violence du tueur en série est insidieuse. Elle s'étire comme un élastique. Sa colère n'est plus une émotion, mais un mode de vie. Une forme de conscience qui crée sa propre réalité. Le tueur en série savoure chaque mise à mort qui comble son appétit. Mais le meurtre crée une accoutumance. Et la faim revient toujours plus rapidement. S'il y a des intermèdes entre les meurtres, ceux-ci

<sup>46</sup> L'intertextualité au roman de William Faulkner, *The Sound and the Fury* est évidente. Dans le deuxième monologue qui relate les événements du 2 juin 1910 et qui se présente comme une réflexion sur le temps, Quentin relate qu'il a intentionnellement brisé sa montre en la frappant contre le coin d'un meuble, puis en arrachant les aiguilles du cadran. Il entend le mécanisme continuer à tourner, mais la montre ne peut plus marquer le temps. Le texte nous dit d'ailleurs que « time is dead as long as it is being clicked off by little wheels; only when the clocks stops does time come to life. » (New York, Random House, 1984 [1929], p. 85) Et ce temps, c'est celui réticulaire de la pensée.

deviennent, comme le tueur prend de l'expérience, de plus en plus brefs. Le calcul est simple : plus la série augmente en nombre, et plus la période de repos se rétrécit. Le fantasme requiert toujours plus de sang, toujours plus de sensations.

Les crimes sont prémédités et intégrés à un rituel. Le tueur tend à maîtriser tous les éléments de son acte et son fantasme meurtrier sert de principe organisateur. Il suit un scénario préétabli, qui peut porter sur les mises à mort ou sur les façons d'identifier et de capturer ses victimes. Les variables sont innombrables, mais elles sont choisies avec précision. Les lobotomies au pic à glace de Quentin répondent à cette ritualisation. Par contre, les événements peuvent se précipiter, les faits s'emballer, telle partie du rituel déraiper. La victime peut résister plus que de coutume ou échapper à l'emprise de son bourreau. Quelque chose aussi dans la logique interne du fantasme peut amener le tueur à bâcler ses gestes. Une demande inopinée de la mère, par exemple, ou d'un proche parent. Il peut entendre des voix, qui se font plus pressantes et qui réclament du sang et de nouvelles victimes. L'alignement des planètes peut requérir une action immédiate ou la recrudescence des marées, l'apparition d'un phénomène climatique.

Les périodes de repos deviennent généralement de plus en plus brèves. Après le premier meurtre, le tueur peut rester inactif pendant des mois, atterré par ses propres actions, certain qu'il ne recommencera jamais ou qu'il se fera attraper dans les plus brefs délais. Mais au fur et à mesure que le temps passe, le souvenir s'émousse, le sentiment d'invulnérabilité augmente, et le désir de répétition grandit. Le tueur oublie la terreur que le contact avec la mort lui a procurée initialement, pour ne plus penser qu'à la jouissance ressentie, de même qu'au sentiment de domination sur la victime. Une domination totale, jusqu'à la mort. Tous ces gestes fantasmés, et jusqu'à ce moment réprimés, il peut enfin les entretenir et passer à l'acte. Incarcérer, attacher, torturer, violer, déchirer, assujettir, terroriser, disséquer. L'aura de ces gestes l'emporte sur la peur de se faire attraper et celle, tacite, de sa propre monstruosité subitement révélée.

Le comportement de Quentin, dans *Zombi*, répond tout à fait à ce scénario établi par les *profilers* chargés d'étudier les tueurs en série. Mais il faut dire que sa figure, dans le roman d'Oates, est inspirée d'un véritable tueur en série. Quentin est la reprise fictionnelle d'un dénommé Jeffrey Dahmer, tueur en série reconnu coupable en 1992 et réputé pour ses actes de cannibalisme, de nécrophilie et son projet insensé de se créer des zombis, à l'aide de lobotomies maison. Dahmer a tué 17 hommes, dont seize entre septembre 1987 et juillet 1991. Son tout premier meurtre avait eu lieu neuf ans plus tôt et, comme le veut le profil des tueurs en série, Dahmer était resté inactif de longues années.

Il a été arrêté quand sa dernière victime a réussi à s'enfuir. Tracy Edwards, un afro-américain de 32 ans, titubait sur la rue des menottes aux poignets, quand des policiers l'ont arrêté. L'homme leur a raconté un récit surprenant. Il s'était rendu chez un individu, avait commencé à se sentir groggy après

quelques verres d'alcool et, tandis qu'il regardait un vidéo à la télé avec son hôte, celui-ci avait sorti un couteau et avait commencé à le menacer. Il disait vouloir lui arracher le cœur pour le manger.

Edwards a été chanceux, il a été pris au sérieux par les policiers. Une scène presque identique s'était produite quelques mois plus tôt avec des résultats inverses. Un jeune homme de 14 ans, Konerak Sinthasomphone, avait accosté des policiers, leur demandant de le sauver d'un dangereux prédateur. Pendant qu'il tentait de les convaincre, Dahmer est arrivé, calme et attentionné, et il a expliqué qu'il s'agissait d'une banale querelle entre homosexuels. Les policiers avaient remarqué que le jeune était dans un état second et ils ont laissé Dahmer ramener sa victime à la maison. Il faut dire que, tandis que son amoureux du moment provenait d'une minorité ethnique, le psychopathe était un grand blond au visage régulier. Il n'avait rien d'un monstre. Tout comme Romand, il réussissait aisément à se faire oublier, à faire oublier que, sous ses dehors charmants et bénins, se cachait un sadique assoiffé littéralement de sang et de chair.

Les policiers ont donc escorté Tracy Edwards chez son hôte. Ce dernier a tenté d'atténuer les événements et d'expliquer son comportement. Il venait de perdre son emploi dans une fabrique de chocolat, il avait bu et s'était emporté. Il ne fallait pas prendre au premier degré ce que racontait Edwards. Les policiers n'ont pas été convaincus et ils ont pénétré dans l'appartement où les découvertes macabres se sont multipliées. Dans la chambre à coucher de Dahmer, ils ont trouvé des polaroids de corps démembrés. Dans le réfrigérateur, les attendait la tête d'un homme, encore fraîche et négligemment déposée sur une étagère. Trois autres têtes étaient entreposées dans le congélateur, accompagnées de nombreuses paires de mains et d'une incroyable quantité de viande humaine. Deux autres crânes, nettoyés et peints en gris, ornaient la commode de la chambre à coucher. Des sexes mâles étaient conservés dans du formol et des centaines de photographies rudimentaires des victimes, avant et après leur mort, étaient cachées dans la garde-robe. Toutes les étapes de leur démemberment y étaient illustrées.

Jeffrey Dahmer a avoué ses crimes. Il a été condamné à 957 années de prison, mais il n'en a purgé que deux, tué à coups de manche à balai par un autre prisonnier. Le cas a été grandement médiatisé aux États-Unis, Dahmer est devenu une figure publique. Il l'a été en raison, d'une part, du fort contraste entre l'apparence bénigne du tueur et la violence de ses gestes, dont le spectre allait du cannibalisme à la nécrophilie; et, d'autre part, de l'absence presque complète de justifications. Les tueurs en série viennent de milieux familiaux violents, où ils ont été abusés sexuellement, abandonnés, torturés physiquement et psychologiquement. Or, Dahmer est issu d'un milieu sans grands problèmes, si on oublie le divorce de ses parents. Rien dans son passé ne laissait présager, comme avec Jean-Claude Romand d'ailleurs, une telle aberration comportementale.

La fascination morbide pour Dahmer s'explique peut-être par l'effroi que suscite cette absence de cause et de prétexte. Par l'opacité complète du spectacle qu'il offre au regard. Comment comprendre en effet qu'un enfant à l'allure normale, issu d'un milieu ordinaire, soumis à des expériences courantes et vivant une existence somme toute banale, se transforme en psychopathe? Qu'est-ce qui l'explique, si l'expérience de vie ne peut le justifier? Que vient-il révéler de la nature humaine? De la violence elle-même? Sûrement qu'elle sait se cacher sous des formes bénignes et qu'on ne parvient bien souvent à l'arrêter qu'une fois son cours longuement suivi.

On n'est guère surpris d'apprendre, dans ce contexte, que le psychopathe est devenu, comme bien d'autres figures de tueur ceci dit, de Adolf Hitler à Charles Manson, le prétexte à une importante production culturelle, qui atteste de la commercialisation de la violence à notre époque et de la fascination pour son spectacle. En plus des livres spécialisés de *True Crimes*, composés de l'expertise d'enquêteurs et de *profilers* qui font des meurtres leur quotidien<sup>47</sup>, on compte un mémoire, celui du père qui a tenté de se justifier<sup>48</sup>, au moins trois romans<sup>49</sup>, des films, des bandes dessinées, des pièces de théâtre, des chansons, de la poésie et même une communauté virtuelle. Sa beauté fascine, de même que l'horreur de ses méfaits et le caractère inhabituel de sa vie. Il reste une énigme qui apparaît dans son opacité. Or, ces productions entretiennent la figure du tueur, elles l'alimentent et lui assurent une grande pérennité. Elles la radicalisent aussi, transformant ses frasques improvisées en faits d'armes.

### 3. 3. Du tueur au zombi

Dans son roman, Joyce Carol Oates ne cherche pas à héroïser Jeffrey Dahmer. Elle prend le contre-pied de la tendance actuelle à diaboliser les serial killers, afin d'en accroître la stature, et elle met en scène un Quentin faible d'esprit et sans grand discernement. Ainsi, *Zombi* n'est pas un roman policier, opposant le monstre à un enquêteur dans le combat séculaire du bien contre le mal<sup>50</sup>, mais une narration moderniste, proche en cela de celle de Faulkner, dans la première partie de *The Sound and the Fury*, qui laisse la

<sup>47</sup> À titre d'exemple, mentionnons : *American Justice: Dahmer: Mystery of a Serial Killer*, de Robert Ressler; *Of Men and Monsters: Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, de Richard Tithecott et James R. Kincaid; *The Man Who Could Not Kill Enough: The Secret Murders of Milwaukee's Jeffrey Dahmer*, de Anne E. Schwartz; *Step into My Parlor: The Chilling Story of Serial Killer Jeffrey Dahmer*, de Edward Baumann; *Milwaukee Massacre: Jeffrey Dahmer and the Milwaukee Murders*, de Robert Dvorchak et Lisa Howlewa; *Jeffrey Dahmer*, de Joel Norris; *Massacre in Milwaukee: The Mac Abre Case of Jeffrey Dahmer*, de Richard W. Jaeger, M. William Balousek et Karen Faister; *The Shrine of Jeffrey Dahmer*, de Brian Masters; etc.

<sup>48</sup> Lionel Dahmer, *A Father's Story*, New York, William Morrow and Company, 1994.

<sup>49</sup> *Exquisite Corpse* de Poppy Z. Brite; *15 Serial Killers: Docufictions* de Harold Jaffe; *Dahmer's Not Dead: Autographed*, de Edward Lee et Elisabeth Steffen.

<sup>50</sup> Et elle aurait pu très bien le faire, ayant écrit, par exemple, sous le nom de plume de Rosamond Smith, *The Barrens* (New York, Carroll & Graf Publishers, 2001), un roman à intrigue policière centrée sur un tueur en série.



parole à Benjy, l'idiot. Oates ne cherche pas à confirmer une figure, celle d'un monstre psychopathe aux pouvoirs presque surhumains, d'un ogre plus grand que nature, mais à saisir les failles d'une subjectivité, incapable de justifier ou de décrire ses propres excès de violence. Elle entreprend de dire « je », de simuler cette énonciation singulière et de se rendre aux limites du dicible, où le scandale d'une folie sadique et meurtrière l'emporte sur les possibilités de sa mise en récit. Elle fait ce que les *profilers* font, c'est-à-dire se glisser dans la peau du tueur, pour en faire surgir la logique singulière et les défaillances. Elle ne cherche pas à montrer, avec cette sécurité que la mise à distance du regard permet d'obtenir; mais, habitant l'espace même de sa conscience ouvert par sa parole, à se mouler à cette pensée, afin d'en anticiper l'évolution. Elle habite en fait l'arrière-scène, là où les masques tombent, celui héroïque de l'ennemi délaissé au profit d'un visage d'enfant médusé par ses propres agissements.

LES YEUX DE PAPA derrière ses verres miroitants. Fixés sur moi comme quand j'avais deux ans accroupi en train de chier sur le sol de la salle de bains & quand j'avais cinq ans en train de jouer avec ma quéquette d'enfant & quand j'avais sept ans & les saignements de nez d'un autre gosse sur mon t-shirt & quand j'avais onze ans de retour de la piscine où mon ami Barry s'était noyé [...]. (42)

Nous sommes dans la sphère de l'intime, dans le lieu même de la vulnérabilité, quand le regard de l'autre sait exactement où se porter. À quoi ressemble un tueur, quand il n'est pas en spectacle, quand il n'est pas un spectacle? À quoi ressemble cette violence quand elle est *agir* et non résultat? Quand ce ne sont pas ses épiphénomènes qui sont représentés, ses effets de surface *gore*, mais sa désolante vérité?

*Zombi* se situe là où l'insignifiant rejoint le morbide. Joyce Carol Oates n'a pas cherché à entretenir la figure du tueur, mais à montrer son fragile équilibre. Elle n'a pas cherché à confirmer de l'extérieur son identité, mais à exploiter de l'intérieur la mouvance de sa pensée en action. Elle a choisi une voie à l'opposé de celle adoptée par Emmanuel Carrère, dans *L'Adversaire*, qui, au lieu de s'immiscer dans la peau de Romand afin de découvrir ses désirs et pulsions, a observé une certaine réserve, laissant l'autre hors de soi.

*Zombi* et *L'Adversaire* sont deux œuvres atypiques. Leur traitement des tueurs et de leur violence ne correspond pas aux diktats du récit policier, quelle que soit sa mouvance ou son format. Même si leurs choix sont diamétralement opposés, ils se rejoignent en se tenant le plus loin possible du spectaculaire et de sa logique radicale.

Ainsi, Carrère écrit un texte génériquement instable. *L'adversaire* n'est pas un témoignage, une enquête, une biographie, un essai ou une auto-fiction, mais un peu tout ça en même temps. Le texte est un chantier, une œuvre essentiellement incomplète, laissée à l'état de processus. Le texte ainsi n'a pas de fin véritable. Il ne se clôt pas, mais se termine sur une fuite en avant, avec

un Jean-Claude Romand devenu catholique pratiquant et participant à des groupes de prières. Tout comme le roman narcissique du tueur n'a pas de fin, le texte s'interrompt sans vraiment se terminer. De la même façon, il n'y a pas de fin ni de catharsis au roman de Oates. Il n'y a qu'une interruption. Le roman se termine et tout est encore à compléter. La série est ouverte et en attente de sa prochaine entrée. Le labyrinthe n'a pas d'issue, peut-être bien parce que son centre n'a pas encore été trouvé.

Carrère n'a pas essayé, comme Oates, d'incarner les pensées de son tueur, mais de rendre évident ses schèmes, des schèmes qu'il comprend trop bien, si on se fie à ses propres aveux. Romand est pour lui une figure et il a choisi de se mettre en scène dans sa fascination. Le tueur est un objet de pensée qui l'éblouit et qui menace même de le perdre. Son récit est donc aussi un combat, non pas contre Romand, mais contre lui-même. La figure qu'il met en scène n'est pas celle simple, et par moment caricaturale, d'un tueur fou, mais celle inusitée d'un mythomane, d'un être double qui habite la frontière entre le réel et l'imaginaire. S'il se révèle, aux yeux de ses victimes au moment de leur mort, être un démon, voire l'Adversaire, la figure du Diable, il apparaît pour Carrère comme son PERSONNAGE, c'est-à-dire comme l'incarnation même, la forme accomplie d'une figure qu'il n'a cessé de poursuivre tout au long de sa carrière d'écrivain. En effet, que ce soit dans ses romans *La classe de neige*, *Hors d'atteinte?*, *La moustache*, dans *Je suis vivant et vous êtes morts*, sa biographie de l'écrivain américain Philip K. Dick, ou dans *Le détroit de Behring*, son essai sur l'uchronie, Carrère n'a pas cessé d'être fasciné par les liens multiples entre l'imaginaire et le réel, et par la fracture qui peut venir les dessouder. Systématiquement, il a cherché à proposer des personnages ou à rendre compte de personnes qui viennent « menacer le statu quo entre le réel et l'imaginaire. »<sup>51</sup> Or, Romand lui apparaît d'emblée comme la figure accomplie du mythomane, qui parvient pendant toute une vie à menacer le statu quo entre les deux, à faire comme si la frontière qui sépare l'un de l'autre n'existait pas.

Ce n'est pas la figure du tueur fou qui intéresse Carrère dans Romand, c'est celle du mythomane à ce point efficace qu'il parvient à transformer le réel en musée, un musée consacré à maintenir son monde imaginaire en place. De la même façon, ce n'est pas la figure du tueur en série qui intéresse Oates dans *Zombi*, c'est celle de la violence et de ses victimes. Le titre de son texte ne renvoie pas à une figure du tueur, une métaphore permettant de capter son essence, mais à une figure de l'objet de son désir, la figure de la victime parfaite, le zombi.

En se plaçant entre l'arbre et l'écorce et en s'effaçant de la scène de son récit, Joyce Carol Oates n'a pas tenté de s'expliquer face au tueur et à ses actes. Mais ce choix n'a fait que déplacer le processus de symbolisation. S'il ne porte pas sur le tueur lui-même et la fascination qu'il inspire, il le fait sur les victimes. Oates est attirée par les victimes, leurs souffrances et, surtout, leur destin tragique. Ses personnages féminins violés, battus ou simplement

<sup>51</sup> Emmanuel Carrère, *Le détroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L., 1986. p. 9.

laissés pour compte sont légion. Sa capacité à représenter la violence, sous toutes ses formes, est grande et on a régulièrement analysé son attrait pour le gothique (on qualifie son œuvre d'« american gothic », dans la lignée d'Edgar Allan Poe). Son intérêt pour les zombis de Quentin s'inscrit donc, comme avec Carrère, dans une démarche depuis longtemps amorcée et qui trouve chez le tueur une forme accomplie. Les zombis de Dahmer sont de pures victimes, des loques humaines sans espoir, sans conscience. Ils sont la figure accomplie de la victime.

La deuxième partie du roman est ainsi consacrée à ÉCUREUIL, la nouvelle proie de Quentin. Le tueur le surveillera pendant de longues semaines, fantasmera sur son corps et la possibilité de le transformer en zombi, élaborera un plan pour le kidnapper. Il finira par le mettre en exécution, violera l'enfant, le tuera par inadvertance encore une fois et ira finalement cacher le corps. Les trois premiers zombis de la première partie n'étaient en fait que des épreuves préparatoires pour celle décisive, la capture d'ÉCUREUIL. Dans cette partie du roman, le monstre devient à sa façon un Dédale, capable de tendre un piège et de le mettre à exécution. Mais sa figure continue à s'opposer à celle des serial killers fantasmés des récits policiers, qui sont avant tout des Dédale se révélant être des Minotaures. La relation est inversée et le labyrinthe construit par Quentin est rudimentaire.

Dès l'instant où Quentin pose ses yeux sur le garçon, c'est le coup de foudre. L'enfant est l'incarnation même de son désir. La forme ultime de l'amour. Dans une scène qui n'est pas sans rappeler le coup de foudre de Humbert Humbert pour Lolita dans le roman éponyme de Vladimir Nabokov, où le narrateur voit dans la jeune Dolores l'incarnation de Annabel Lee, son premier amour, morte des suites d'une maladie, Quentin voit immédiatement dans ÉCUREUIL la réincarnation de son ami d'enfance, Barry, mort accidentellement dans la piscine de l'école. Quand il aperçoit ÉCUREUIL autour de la piscine du voisin de sa grand-mère chez qui il se rend tondre la pelouse et faire de menus travaux, Quentin connaît une révélation. Barry lui est rendu...

[...] ça m'a transpercé comme un couteau de voir son visage. Assez ressemblant à Barry pour être son JUMENT. [...] & MAINTENANT BARRY M'ÉTAIT RENDU! Mais doré-étincelant au soleil & plus beau en fait, sexy comme le sont les jeunes adolescents sûrs d'eux & fanfarons avec leurs copains & crânant devant les filles. ÉCUREUIL est le nom que je lui ai tout de suite donné, ces cheveux châtain rayés blond & son énergie & sa façon de faire le clown & de rire fort. « ÉCUREUIL » m'est venu comme ça & voilà. Ça ne pouvait pas être un simple hasard. Q..P... assommé comme si quelqu'un m'avait frappé sur la tête avec un marteau. & ma bitte alerte, émerveillée.

Car c'était mon vrai ZOMBI. Aucun doute. (115-117)

Barry, c'est la figure de l'amour et du désir pour Quentin. Une figure dense d'un passé subitement déterrée et projetée sur le corps d'un enfant qui ne sait rien du désir qu'il a éveillé. ÉCUREUIL, et le baptême auquel se prête Quentin est indicatif de ce mécanisme d'appropriation, n'est déjà plus un sujet, car il a été transformé en objet, en objet de pensée, inséré dans un processus sémiotique qui viendra bientôt le cannibaliser tout entier. La fascination de Quentin pour la figure d'ÉCUREUIL est semblable à celle de Humbert pour Lolita, voire à celle de Carrère pour Romand. Quentin se perd dans sa contemplation, entretenant sans cesse dans un musement saccadé l'image fantasmée de sa future victime. Il y trouve énergie et raison d'être. Un monde nouveau s'est ouvert, où Quentin est transfiguré lui-même par la présence d'ÉCUREUIL : « & je voyais avec des YEUX NEUFS, & n'avais besoin que de quelques heures de sommeil débordant de projets, & plein d'énergie musculaire & d'entrain & d'espoir pour la capture de la proie » (134).

ÉCUREUIL est « comme un ange resplendissant » (126), qui transmet une vérité nouvelle. Quentin le décrit d'ailleurs comme son vrai ZOMBI, les trois précédents n'étant donc que des répétitions, des mises en bouche. En fait, la figure même du zombi se déploie avec ÉCUREUIL, passant de la simple victime transformée en esclave lobotomisée, à l'amour parfait, composé d'une part de cette future victime, d'autant plus belle et excitante qu'elle n'est encore qu'un objet désiré, et d'autre part, du souvenir de l'ami d'enfance, mémoire vivante d'un passé venu se fixer sur le corps nubile d'un jeune garçon. Le temps se comprime et le passé vient étendre son emprise sur le présent, déterminant par la force des choses un nouvel avenir, déjà en voie d'actualisation. Le zombi n'y est plus un simple projet, mais une image déjà présente, une figure entière, susceptible d'être animée à souhait et d'être mise en scène dans des récits et des fantasmes de toutes sortes. Le vrai zombi, c'est la victime qui reste animée, malgré l'arrêt de ses fonctions cognitives, animée parce qu'elle porteuse d'une autre absence qu'elle a pour fonction de suppléer.

La deuxième partie du roman explore cette figure. On y voit un Quentin obsessionnel entretenir sans cesse l'image du jeune. Il élabore plans et scénarios, il rêve, fantasme des scènes, fait le guet, se rend à répétition au restaurant où l'adolescent travaille<sup>52</sup>. Il rumine « sur ÉCUREUIL en son absence et en sa présence [...] pensant *Je t'aime, je te désire, je mourrais pour toi* » (127). ÉCUREUIL est d'ailleurs dans un dessin de Quentin littéralement auréolé d'une aura, qui est celle de toute figure puisqu'elle en signale la désirabilité.

Contempler une figure incite au musement et engage le sujet qui s'y adonne dans un labyrinthe de pensées où il peut se perdre. Ainsi, les derniers jours précédant le rapt d'ÉCUREUIL, Quentin devient agité et nerveux. Comme il s'approche du moment fatidique, du centre de son labyrinthe du moment, l'excitation est à son comble. Il est obligé, dit-il, de se masturber toutes les deux ou trois heures. Et, pour passer le temps, il écoute la télé. Dans une scène

<sup>52</sup> Le restaurant se nomme Humpty Dumpty, une anticipation ironique des résultats décevants du projet de Quentin de se créer un zombi. Une fois tombé en bas de son mur, rien ne peut réparer Humpty Dumpty...

qui anticipe sur celle de *L'adversaire* de Carrère, Quentin pratique un zapping effréné :

Je mange des crêpes bourrées au bœuf de Taco Bell surgelées & boit de la Bud à même la boîte. En passant d'une chaîne de télé à l'autre. Cinquante-deux chaînes et retour à la première. [...] Sur la sixième chaîne, des corps noirs nus entassés quelque part en Afrique. Sur la neuvième chaîne, des enfants qui braillent dans un hôpital bombardé dans cet endroit appelé Bosnie. & fondu enchaîné sur une publicité. C'est votre gouvernement qui vous parle. Sur la onzième chaîne une publicité pour une camionnette cahotant dans un paysage rocailleux désert. [...] (156-157)

Les images se succèdent dans le désordre, hachées, pour reprendre les termes de Carrère, par un « zapping frénétique, une seconde sur une chaîne, deux secondes sur une autre ». Ce musement auquel s'adonne Quentin, c'est le même qui saisit Romand au centre de son labyrinthe. Il est le signe, que nous sommes aux limites de l'oubli et au cœur même d'une violence extrême, occultée, mystérieuse. Si, avec Romand, ce musement survient dans l'interstice entre deux fins, celle de son monde et la sienne propre; avec Quentin, il signale que la violence agit déjà sous forme de loi. Elle est la vérité du tueur et sa logique l'habite tout entier.

Mais les zombies ne répondent jamais aux attentes. Ils ont cette fâcheuse habitude de ne pas résister aux désirs meurtriers du tueur. Malgré les paroles réconfortantes de Quentin – « je ne te ferai pas de mal, je suis ton ami. Si tu ne me résistes pas. » (176) –, ÉCUREUIL se braque et se défend, son corps se tend, il lutte de toutes ses forces. Il ne se laisse pas sodomiser en criant « Encule-moi à me défoncer les boyaux, maître. » (194) Il se peut que le baillon qui l'empêche de respirer et de crier y soit pour quelque chose, mais Quentin ne peut accepter que son zombi soit autre chose que soumission totale et immédiate. Et il s'énervé, avec les conséquences que l'on peut imaginer. Un autre échec...

Les mêmes désirs à la fois suscitent la figure et provoquent sa disparition. Si chaque zombi est unique, si chaque zombi est le VRAI ZOMBI, l'idéal incarné, la faiblesse de la chair humaine, son caractère instable et vite périssable en réduisent la pérennité et entraînent sa disparition. L'espace imaginaire de la fusion avec le zombi est fragile et se dégrade rapidement. Et puisqu'il ne peut s'étendre, il procède par répétition. C'est ainsi que la série est créée. Elle n'est pas une forme souhaitée, mais le résultat d'une dégradation, d'une perte de qualité des corps à la source de la figure et des rituels qui lui sont consacrés.

## 4 - LA LIGNE DE FLOTTAISON

Joyce Carol Oates a bien su représenter ce fait que la victime est toujours, pour le tueur en série, une figure. Que la personne identifiée n'est choisie que parce que certains de ses traits correspondent à ceux de la figure dont il cherche l'incarnation. La victime devient victime car quelque chose en elle répond aux exigences du tueur et à ses scénarios fantasmatiques. Le rituel ne peut se concrétiser que si la place, celle centrale de la victime sacrificielle, est occupée. Le zombi, cette figure idéalisée de la victime consentante et sans conscience, c'est-à-dire sans regard, sans capacité de retourner au sujet son regard, qui de ce fait se perd dans le vide d'une solitude que rien ne pourra jamais combler, ce zombi apparaît quand un corps occupe l'empreinte laissée par une disparition. Le zombi est le signe d'une absence. Celle d'une conscience sur le point de s'absenter, celle d'un esprit déjà absent à lui-même et à ses propres actes.

Les formes que prennent la violence sont innombrables, comme les récits du monde, nous disait Roland Barthes, comme les figures aussi dont les formes varient au gré des signes et de leurs interprétants. Son spectacle contemporain, symptomatique de notre modernité, signale par sa répétition même le caractère essentiellement énigmatique de son sens. La violence se montre plus aisément qu'elle se dit, elle se représente plus aisément qu'elle s'explique. Aussi est-ce en série que nous en produisons le spectacle. Puisqu'elle ne se comprend pas d'emblée, puisque ses raisons profondes nous échappent, nous en exploitons à répétition les ressources, espérant au fil des œuvres et des épreuves nous initier à son sens.

Au cours de cette analyse, trois types de rapports à la violence ont peu à peu été définis. Si, dans un premier temps, une violence fondatrice a été opposée à la violence spectaculaire, l'une et l'autre se situant de chaque côté d'une ligne de flottaison qui en exprime la visibilité, graduellement cette distinction s'est précisée pour s'ouvrir à un troisième terme. À la violence fondatrice, essentiellement occultée, a donc répondu, du côté du visible, une violence dont la représentation s'est trouvée confrontée à son spectacle.

Sous la ligne de flottaison, les deux exemples étudiés ont permis de montrer que le rapport du sujet à sa violence est vécu dans l'oubli et le silence. L'oubli de la scène elle-même, dont la confusion des émotions et des actions est telle que les événements s'effacent d'eux-mêmes de l'esprit du sujet violent. Et le silence de l'incapacité du sujet violent à mettre en mots ce qu'il en est de sa violence. Cet oubli et ce silence sont au cœur d'une violence fondatrice et ils indiquent bien que le sujet ne se contrôle plus. Cela échappe au langage et à la mémoire. Plus rien ne s'imprime, plus rien ne filtre. La nuit descend sur le sujet qui ne peut plus se voir et qui finit par ne plus se reconnaître, devenant ainsi autre, autre en lui-même, sorte d'identité-transit ouverte à tous les excès.

Les deux textes analysés offraient une représentation nuancée de la violence. Il s'agissait de représentations qui ne tentaient pas d'en banaliser les effets et la réalité, mais de la mettre en jeu de façon critique. La représentation de la violence se distingue du spectacle de la violence du fait qu'elle permet une

catharsis, forçant le lecteur ou le spectateur à prendre parti et à évaluer la violence pour lui-même et selon ses propres critères. *Zombi* et *L'Adversaire* permettent, par un processus de symbolisation chaque fois singulier et complexe, de réfléchir sur la réalité de la violence. Ils montrent quel rôle y joue le silence et l'oubli. Le labyrinthe n'y est pas une œuvre conçue intentionnellement, mais les effets accidentels d'un comportement d'une étonnante singularité. Et ils forcent le lecteur, en s'interrompant tous deux sans que jamais une doxa ne soit véritablement atteinte, à s'approprier cette violence et à en déterminer les valeurs et conséquences. Dans notre culture contemporaine, la catharsis passe par l'expérience critique. Elle passe par un double processus de désaisissement, qui permet l'identification, et de resaisissement, qui favorise la compréhension, au détriment de la simple répétition.

Distinguer spectacle et représentation de la violence, c'est, pour reprendre les mots de Marie José Mondzain, « distinguer dans les productions visibles celles qui s'adressent aux pulsions destructrices et fusionnelles et celles qui se chargent de libérer le spectateur d'une telle pression mortifère autant pour lui-même que pour la communauté. »<sup>53</sup> Le spectacle de la violence se consume tout entier dans cette logique des pulsions entretenues sans véritable recul. Le spectacle de la violence correspond bel et bien aux représentations contemporaines, spectaculaires et répétitives d'une violence banalisée et, graduellement, exacerbée. Or, dans le spectacle contemporain de la violence, les modalités de la violence fondatrice sont renversées. À l'oubli et au silence se substituent, dans la figure du tueur en série popularisée ces vingt dernières années par exemple, le savoir et la science d'un esprit machiavélique et dominant, à la Hannibal Lecter. Il est un Dédale avant d'être un monstre. Au lieu d'être la combinaison aléatoire et improvisée d'un ensemble hétéroclite d'éléments, les meurtres en série y apparaissent des artefacts d'une grande complexité.

Or, une tel spectacle est en lui-même violence. Mais c'est une violence qui concerne « non pas les images de la violence ni la violence propre aux images, mais la violence faite à la pensée et à la parole dans le spectacle des visibilitées. »<sup>54</sup> Son spectacle endort le sujet qui se berce de récits qui entretiennent ses pulsions au lieu de lui permettre de les maîtriser.

En fait, le spectacle répété et répétitif de la violence montre, par la négative – et c'est en cela qu'il est essentiellement opaque –, que cette perte de contrôle est insupportable. Nous sommes prêts à accepter une violence excessive et explicite, qui tend à son ultime limite l'opposition entre la fascination et la répugnance, à la condition expresse qu'elle soit la manifestation d'un ordre supérieur, simplement occulté au premier abord. La violence spectaculaire se doit d'être transcendante et son spectacle sert masquer sa réalité. Et ce qu'il maintient est de l'ordre d'un aveuglement. Il n'incite pas à transformer le monde ou à mieux le comprendre, mais sert à en maintenir intact le statut. Il

<sup>53</sup> Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, op. cit., p. 24.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 43.

nous maintient en fait dans l'oubli et le silence, quand il se déploie justement sur leur déni.

Bertrand GERVAIS





Je voudrais d'abord dire que je suis très heureux de me trouver ici, pour de nombreuses raisons. D'abord, cela fait très longtemps que je n'étais plus revenu à Louvain-la-Neuve que j'avais découverte il y a un certain nombre d'années. Et ensuite, je suis heureux de me trouver associé à l'effort qui a pris naissance ici, effort d'interdisciplinarité portant, notamment, sur la question de l'imaginaire.

Ce que je proposerai aujourd'hui, c'est évidemment une réflexion d'anthropologue. L'anthropologue pourrait se définir comme le spécialiste, ou le prétendu spécialiste, de l'imaginaire des autres. La situation ethnographique, au départ, le confronte toujours à l'imaginaire des autres. Ce que l'ethnologue de terrain doit d'abord essayer de comprendre, lorsqu'il se trouve quelque part, loin, c'est d'imaginer la manière dont on peut se représenter ce que signifie sa présence. C'est là déjà la première condition. Autrement dit, il se trouve pris immédiatement et, d'une certaine façon, à son insu, même s'il a des doutes dans des systèmes d'interprétation qu'il lui faut décoder dès le départ, à partir de sa présence même. La question que nous pouvons nous poser, c'est celle de l'imaginaire et de l'imagination. Un des aspects de la globalisation technologique, c'est l'inflation des images, images qui se répandent sur toute la Terre et qui à travers les médias atteignent les régions les plus isolées. Est-ce que cette abondance et cette surabondance d'images n'entraînent pas un essoufflement ou un épuisement de l'imagination ? C'est l'une des questions, me semble-t-il, que même très empiriquement nous nous posons quotidiennement. On voit bien que les techniques du cinéma sont en train de changer, les effets spéciaux ont introduit quelque chose de tout à fait révolutionnaire dans l'image, mais qui donne à notre regard une autre dimension ; nous ne pouvons plus imaginer ce que l'on nous montre. Le tourisme nous fait découvrir des paysages très variés – on parle même aujourd'hui d'organiser le tourisme spatial pour les plus fortunés. Je prends des exemples triviaux, mais pour essayer de voir, de suggérer ce que pourrait être mon point de vue aujourd'hui. Les chaînes hôtelières sont les mêmes sur la Terre entière. On peut faire le tour du monde aujourd'hui, sans vraiment changer de décor, pour peu que l'on soit un peu fatigué et que l'on reste beaucoup dans son hôtel. C'est en tout domaine la même chose. La distinction entre pornographie et érotisme se situerait dans le même ordre d'idée, en sorte que les expressions courantes qui pouvaient éveiller les imaginations des enfants, des adolescents ou des plus anciens, il y a quelques décennies, sont devenues des expressions ou banales ou périmées. Le tour du monde : est-ce que quelqu'un rêve du tour du monde aujourd'hui ? Peut-être bien sûr, car concrètement c'est encore agréable de vouloir faire des

voyages ou d'imaginer cela, mais le tour du monde est une notion devenue banale. On le fait de toutes les manières possibles, y compris à la voile. Tour du monde, autre monde, fin du monde, voilà des notions extrêmement banalisées. Fin du monde, nous avons parfois le sentiment que cela finira mal, à cause de l'écologie, de la violence, mais nous n'avons pas une vision très claire de tout cela. Autre monde, changer le monde, c'est un désir qui a vieilli très vite dans les vingt ou trente dernières années. C'est un thème qui a disparu de l'imaginaire politique, qui du même coup s'essouffle et pose problème, car si la politique n'est pas là pour changer le monde, elle est là pour le gérer – le mot gouvernance est apparu il n'y a pas tellement longtemps – et si elle est là pour le gérer, les aléas de la gestion et la fermeture de l'horizon, à l'avenir, posent problème. Vous évoquiez tout à l'heure la triple accélération qui m'avait paru caractéristique de notre époque : restriction de l'espace, accélération de l'histoire et multiplication de la référence individuelle. Tout cela me semble effectivement aboutir à l'évocation d'un monde pour lequel l'imagination d'une part et l'imaginaire d'autre part – ce dans quoi l'imagination se réalise – deviennent problématiques.

J'aborderai en anthropologue trois points qui m'ont paru être à l'origine d'un échange. D'abord, la question des trois imaginaires, l'imaginaire individuel, l'imaginaire collectif, l'imaginaire de création. Ensuite, j'essaierai de dire quelques mots de ce que j'appelle la « montée du silence », à laquelle je faisais allusion à l'instant, qui correspond à cette absence de perspectives sur l'avenir dont, je crois, les premières manifestations se sont situées à une époque immédiatement post-coloniale, mais qui, aujourd'hui, est d'ampleur plus vaste. Pour finir, j'aborderai la question du sens, que l'on a abordée à propos du rite, et peut-être ce que j'aimerais appeler dans un langage un peu volontariste ou normatif le « devoir d'imagination », pour ne pas conclure sur une note trop pessimiste ou catastrophiste.

La crise des trois imaginaires. Dans un petit livre que j'ai fait il y a quelques années et que j'avais appelé « La guerre des rêves », j'avais essayé de distinguer les trois pôles de l'imaginaire, où il se concrétisait : l'imaginaire individuel, l'imaginaire collectif, l'imaginaire de création, ou si vous voulez, pour prendre les formes les plus révélatrices de ces imaginaires, les rêves, les mythes et les œuvres. Cela me paraissait intéressant de distinguer ces trois aspects de l'imaginaire parce que ce sont ceux qui sont immédiatement en cause dans le contact culturel, dans les phénomènes de colonisation, dans les périodes de crise. Les individus et leurs sociétés évoluent, se troublent ensemble. C'est cette liaison qu'il m'a semblé intéressant de mettre en évidence. En effet, entre les rêves individuels, les mythes collectifs et les œuvres, qu'elles soient collectives ou individuelles, il y a une circulation. On ne peut pas imaginer précisément le développement de l'un de ces imaginaires sans les deux autres. Il y a une circulation dans les deux sens. Freud en a parlé dans différents textes : les rêves individuels agissent sur les mythes collectifs, les mythes collectifs agissent sur les rêves individuels – on ne rêve pas de la même manière ou sur

le même thème dans des cultures différentes –, les mythes collectifs influent aussi évidemment sur les œuvres, la connaissance des œuvres influent sur l'imaginaire individuel, etc. J'ai même vu parfois dans le cadre d'expériences de terrain au Togo, des devins, appelés Bogono qui, lorsqu'ils reçoivent des clients, font allusion à des mythes qui ont été recueillis à la fin du siècle précédent et qui sont apparemment toujours en activité. Mais on se rend aussi compte que le diagnostic du devin qui interprète la crise, la maladie ou le problème de tel ou tel de ses clients est illustré par un morceau du mythe, mais du coup rentre aussi dans le mythe, dans une version qui va évoluer. Il y a cette influence dans les deux sens des rêves sur les mythes et sur les œuvres et des œuvres sur les mythes ou sur les rêves de quelque sens que l'on prenne cette circulation.

Mais voilà, aujourd'hui, nous voyons bien que chacun de ces trois pôles de l'imaginaire se trouve en crise ou en tout cas, rencontre des difficultés particulières. C'est évident avec l'imaginaire collectif. Les mythes ne sont plus ce qu'ils étaient, si je puis dire. Les mythes étaient de deux sortes : il y avait les mythes d'origine, les mythes fondateurs et puis les mythes qui les ont suivis et parfois accompagnés, les mythes eschatologiques, les mythes qui portent sur le futur, quelquefois avec une combinaison subtile des deux. Le philosophe Vincent Descombes dans son livre sur *La philosophie par gros temps* qui avait paru chez Minuit en 1989 avait défini la période de la modernité, celle qui commence au XVIII<sup>e</sup> siècle comme la disparition, en tout cas proclamée, des mythes d'origine. Il ne faisait que reprendre des analyses faites par Lyotard dans *La condition postmoderne*. Cette disparition des récits fondateurs ou de la référence aux récits fondateurs aboutit en quelque sorte à la disparition de tous ces récits particuliers qui, dans des cultures singulières, expliquent la raison d'être du social et la singularité de telle ou telle société. La modernité introduit l'idée que la raison et l'universalité relativisent l'importance de ces mythes particuliers. C'est la substitution des idéaux universalistes à des récits particularistes. Ces idéaux universalistes – c'est Lyotard qui expliquait cela dans *La condition postmoderne* – produisent eux-mêmes leurs propres mythes, des mythes qui vont se substituer aux mythes d'origine, qui sont plutôt des mythes tournés vers le futur, des mythes eschatologiques. Bien entendu, le grand récit marxiste est le prototype de cette tentative. Ces grands récits eschatologiques mettent en scène l'homme générique, celui qui va se dégager de toutes les particularités liées aux cultures singulières et aboutir à une réalisation de type universaliste dans un futur que l'on envisage. Lyotard avait écrit un livre sur « Le différend » qui expliquait l'ambiguïté historique de cette position universaliste, puisque, lorsque la Révolution française, par les armes, diffuse son idéal d'universalisme, ceux qui s'affrontent aux troupes de la Révolution peuvent penser qu'il s'agit d'un expansionnisme d'un particularisme particulier. Il y a toute cette ambiguïté autour du terme universel. Il reste que ces récits qui ont connu leur apogée au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles sont, à la période postmoderne, délégitimés à leur tour. Autrement dit, nous l'avons dit, c'est la fin des grands récits, pour reprendre l'expression de Lyotard, nous arrivons depuis

quelques années à un stade où les mythes d'origine ont été prétendument supprimés par la modernité et où les mythes eschatologiques à la lumière des épreuves de l'histoire ont été disqualifiés à leur tour. S'il n'y a plus de mythe d'origine ni de mythe de futur, on peut penser que l'imaginaire collectif sous la forme des mythes est singulièrement ébranlé. On peut discuter sur la réalité de cet ébranlement et des mythes d'origine et des mythes eschatologiques, il reste que c'est une tendance lourde dans l'histoire. Il y a donc un point d'interrogation portant sur l'imaginaire collectif. Nous savons d'ailleurs qu'il y a quelque chose qui est de l'ordre de l'impuissance à imaginer qui caractérise la sensibilité actuelle.

On peut en déduire qu'il y a des problèmes du côté de l'imaginaire de création et de l'imaginaire individuel. Du côté des œuvres, nous voyons bien que le nouvel ordre du monde, sa nouvelle organisation, son organisation dominante en tout cas, tend à rendre les œuvres davantage tributaires des moyens de production et de l'idéologie générale du système. On parle d'industrie culturelle. Christian Metz faisait déjà remarquer que le cinéma était un art particulier, à la fois art et industrie. La conciliation entre les exigences de l'industrie et celles de l'art était toujours difficile, parfois en tension. Ce que nous pouvons penser aujourd'hui est que le caractère industriel de la production artistique est en extension. Bien entendu, il y a toutes les productions liées aux médias, celles qui passent par la production télévisée par exemple, mais l'industrie du livre elle-même est une industrie et l'on sait bien que certains livres sont lancés et d'autres non et que le succès d'un livre, et donc, du côté de la production, la naissance d'œuvres, ne dépend pas uniquement de l'inspiration. Il y a donc là aussi une tension sur ce marché, sur ce qui est devenu un marché précisément. Quant à l'imaginaire individuel, les rêves, on peut penser qu'il est tout à fait soumis à l'influence des images. C'est d'ailleurs un constat banal, mais il faut avoir vu pour sortir même de nos sociétés. J'ai vu par exemple dans certaines villes d'Amérique latine qui ont ceci de remarquable qu'elles ont un centre hyper moderne où se trouve toute la richesse de la société et qu'elles sont auréolées par les favellas ou autres barrios où se concentre toute la misère des populations, notamment venues des campagnes désertées, j'ai vu donc ce spectacle troublant que les quartiers pauvres sont quand même hérissés d'antennes de télévision. Les gens se regroupent pour la voir, et souvent ils ne comprennent pas l'espagnol ou le parlent très mal. Ils sont au chômage et ils passent beaucoup d'heures devant. Il s'agit de voir comment pour des populations, indiennes en l'occurrence, et pour lesquelles le rêve est traditionnellement quelque chose d'important et qui s'interprète, comment donc ces rêves sont nourris par des images qu'évidemment elles interprètent ou réinterprètent, mais qui proviennent de références et de sources qui leur sont a priori complètement étrangères et dans une langue qu'elles ne maîtrisent pas. C'est l'exemple extrême, mais on ne peut s'empêcher de se demander si, un jour, nous ne croirons pas que nous avons rêvé des choses, mais ces choses, nous les aurons vues la veille à la télévision, que nous serons les restes diurnes, dont parle Freud, qui peuvent être des

résidus d'images. La part est difficile à faire entre ce qui reproduit, répète, et ce qui est à proprement parler du ressort individuel.

S'il y a cet effritement des mythes collectifs, s'il y a un doute sur la nature exacte de la création aujourd'hui, et si l'imaginaire individuel est fasciné et parfois phagocyté par l'image, on voit bien que cette circulation dans les deux sens à laquelle je faisais allusion en commençant est singulièrement compromise. On pourrait même penser que peut-être la fascination par l'image de l'individu isolé est la résultante de cette disparition des mythes d'un côté et des œuvres de l'autre. L'image télévisée ou publicitaire est en quelque sorte la moyenne ou le résultat de ces deux effondrements parallèles, l'individu se trouvant en situation de fascination. Je ne décris là qu'un risque, qu'une tendance extrême, mais qui est très marquée, qui a déjà des réalisations. Cette crise des trois termes, des trois pôles de l'imaginaire me semble correspondre, pourrait-on dire, à une réduction de la part de l'autre, qu'elle les entraîne, qu'elle la suscite ou en même temps qu'elle en est le produit. Là encore, c'est une logique circulaire.

L'autre historique tout d'abord. Nous commémorons beaucoup. Et de ce point de vue, toutes les réflexions sur les lieux de mémoire qui s'étaient organisées autour de Pierre Nora me paraissent très utiles. Nous mettons le passé en scène. Mais cette mise en scène du passé nous sert de mémoire. Elle est peut-être le signe d'une mémoire qui ne fonctionne plus activement, qui n'a plus lieu d'être. Cet affaiblissement de l'autre historique, le fait que nous ne croyons pas aux leçons de l'histoire en quelque sorte, est une tendance lourde.

L'autre exotique, de la même manière, a perdu ses charmes lointains, sans doute imaginés, mais nous les recomposons. Le tourisme est intéressant de ce point de vue, car il correspond, de la part des pays les plus développés, à une sorte de consommation de l'autre, l'autre sous forme d'images : les images que nous voyons dans les agences touristiques, qui peuvent même être des mises en forme comme films. Vous savez qu'on peut faire des visites virtuelles dans les agences les plus sophistiquées. On fait la visite virtuelle des lieux qu'on va découvrir ensuite. Ce qui fait que le touriste intime au réel l'ordre de ressembler à son image. Lorsque le voyage se fait effectivement, il doit correspondre aux attentes de son consommateur. D'ailleurs, les voyages sont vendus dans les agences comme des produits. Le vocabulaire n'est jamais innocent. Le voyage est un produit composé d'images qui représentent notamment des autres, dont nous avons déjà une certaine idée. Cela peut entraîner des phénomènes assez étranges. Il y a au Brésil des groupes indiens, qu'on avait considérés comme disparus en tant que groupes autonomes avec leur langue et leurs usages. Certains de ces groupes ont réapparu, mais sous quelle influence ? D'une part, sous l'influence de la politique locale, la politique des terres notamment, car le gouvernement brésilien a encouragé les groupes indiens à se redéfinir, puisque des terres étaient affectées aux collectivités, aux communautés. Cela encourageait les individus indiens qui avaient une origine dans ces groupes, quoique terriblement métissés, à se réactiver pour jouer un rôle collectif. Je ne

crois pas que cela soit absolument nouveau. Toutes les sociétés traditionnelles ont eu à s'inventer et à se réinventer. Mais l'intéressant ici, c'est qu'il y a aussi une demande touristique qui va dans ce sens, vis-à-vis de l'artisanat local, vis-à-vis de l'authenticité indienne. Et il faut répondre à cette demande. Les objets traditionnels sont refabriqués, souvent avec des matériaux provenant d'Asie (nous sommes ici dans une logique de marché), des rituels sont réinventés, et les touristes viennent voir des Indiens authentiques. Je ne nie pas l'authenticité de ces Indiens, pour autant que cette expression ait un sens, mais le groupe a été invité à se recomposer. D'une certaine manière, ce sont les bienfaits de la croyance aux images ; elles sont efficaces, efficientes, car elles ont entraîné des phénomènes réels.

Même l'autre proche nous échappe, ou tout au moins les conditions dans lesquelles s'effectuent nos propres relations avec ceux que nous rencontrons tous les jours, bougent. Elles bougent sous l'effet de multiples facteurs. Il y a certes les recompositions de la famille, l'évolution des modes d'organisation du travail ; mais même la relation elle-même. Voyons comment se développe l'idée de la communication, mot qui a pris une importance considérable dans la dernière décennie. Il n'avait pas une telle fréquence ni le même sens précédemment. Voici une situation emblématique : deux personnes en face l'une de l'autre au restaurant, mais chacune parlant dans son téléphone portable. Il y a donc un ensemble qui tendrait à suggérer que le fait de ne pas voir l'autre encourage la conversation ; un mélange d'égoïsme et d'aliénation, qui aboutit à une situation paradoxale.

Je voulais donc, dans ce premier moment, recenser les tensions qui pèsent sur l'imaginaire de l'autre : crise des trois pôles de l'imaginaire et réduction de la part de l'autre.

Quelques réflexions maintenant, qui vont s'inscrire dans le prolongement de celles-ci, sur la montée du silence. Dans cette expression « la montée du silence », je vais retrouver le thème esquissé plus haut de la fin des grands récits, de la fin des perspectives d'avenir, etc.

Mais je voudrais faire un détour par l'épisode colonial, sous deux aspects. Le choc colonial, qu'il s'inscrive dans le très long terme comme en Amérique Latine ou dans une histoire très courte comme en Afrique, où la colonisation à proprement parler ne commence qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est aussi, ou d'abord, un choc des imaginaires. Une population, les colonisés, est confrontée à l'imaginaire puissant d'une autre, les colonisateurs. Commence une série de dialogues involontaires, de constructions, dont nous subissons encore les contre-coups. Il y a une sorte de big-bang idéologique au moment de la colonisation, des colonisations plus précisément, qui retentit sur l'imaginaire des autres et sur le nôtre (côté colonisateur). C'est un premier aspect des choses sur lequel je reviendrai. Il y en a un deuxième. La colonisation dans son ensemble est porteuse d'un message, dont on peut penser qu'il est mensonger mais qui existe comme message. Ce message est de dire : « nous vous apportons la civilisation,

quelque chose pour l'avenir ». Cette vision de l'avenir va se poursuivre après les indépendances sous la forme de la promesse du développement. Il faudrait donc inscrire toute une partie de l'histoire du colonialisme et du post-colonialisme sous cette étiquette du développement, de la perspective d'avenir. L'un des problèmes est qu'à partir des années 70, cette évocation de l'avenir va s'arrêter, ça va être le silence, on va passer à un autre langage. Mais revenons à la période où on parle ce langage d'avenir. Pour prendre l'exemple de l'Afrique qui est plus familier, les réactions sont de deux ordres, selon qu'elles concernent une élite intellectuelle et politique, ou les masses paysannes. Parmi les élites intellectuelles et politiques, certaines ont été formées à nos écoles occidentales. Les premiers chefs d'état africains, hommes très prestigieux, sont des hommes qui ont élaboré des systèmes philosophiques, une pensée politique pour l'Afrique (du panafricanisme au socialisme africain), qui ont été des créateurs d'idées, et qui ont produit des grands récits africains, des ex-colonisés. Tous ces grands récits qui accompagnaient les indépendances, en tant que récits, ont vécu ; plus personne n'y fait référence, ni en Afrique ni ailleurs. Cet échec des grands idéologues africains est à insérer dans l'échec de la pensée occidentale dont il était une des expressions. Côté populaire, c'est l'apparition en Afrique des prophètes, qui apparaissent à peu près à la même époque aussi bien en Côte d'Ivoire, au Congo, au Zaïre ou en Afrique du Sud. Ces prophètes sont influencés par la Bible, souvent ont fréquenté les écoles protestantes ou méthodistes. Ce sont des personnalités fortes, un peu illuminées mais qui pensent avoir quelque chose à dire. Certains échouent ; d'autres ont une certaine audience et joueront un rôle important. J'ai moi-même travaillé en Côte d'Ivoire où un certain Harris, qui venait du Liberia, avait converti un nombre important d'Ivoiriens dans le Sud du pays. Harris a été expulsé par les autorités françaises, mais son influence a perduré : une église harriiste s'est constituée et des prophètes locaux ont relayé son message durant tout le siècle, jusqu'après les indépendances. Le dernier de ces prophètes est mort récemment. La poussée évangéliste relativise sans doute aujourd'hui le mouvement prophétique ou lui donne d'autres formes. Ces prophètes étaient intéressants. Un pasteur et ethnologue protestant a écrit en 1948 un livre sur les prophètes bantous. Il distinguait deux types de mouvements prophétiques : les mouvements éthiopiens, plus proches de leur source chrétienne, et les mouvements sionistes, plus enracinés dans les traditions locales. Les mouvements du premier type avaient fourni les cadres de la classe politique bantoue qui mènerait la lutte pour les indépendances. En Côte d'Ivoire, on peut dire que les prophètes ont plutôt été du côté sioniste, même si l'église harriiste dans son ensemble a été plus éthiopienne. Les prophètes populaires des campagnes, quant à eux, fonctionnaient comme guérisseurs, chasseurs de sorcières ; ils étaient plus proches de la vision traditionnelle des choses. Cet ensemble a répondu à la promesse du futur qu'apportaient les colonisateurs. C'est une réaction des colonisés, qui ont pris au pied de la lettre la promesse qui leur a été faite. Les discours de ces prophètes sont clairs de ce point de vue. J'en viens à un point particulier sur la technique prophétique. Le prophète apparaît à un moment où la relation apparaît très difficile elle-même. Le



colonisateur n'est pas quelqu'un avec qui on puisse avoir une vraie relation, c'est l'autre absolu. On ne comprend pas exactement ce qu'il demande, mais on voit ce qu'il est, sous la forme ostensible de sa puissance dans différents domaines. La Bible elle-même est vue un peu comme le secret de la force blanche dans les pays où la colonisation s'accompagne de missionnaires chrétiens. Et quand la relation n'est pas possible, que peut-il se passer ? La violence. Si la relation n'est plus instituée, symbolisée, la violence apparaît. Il y a quelque chose d'intermédiaire entre la relation pleinement symbolisée et le déchaînement de la violence, c'est la relation imagée et éventuellement la relation mimétique. Tous les prophètes ont ceci de commun qu'ils mettent en scène une certaine image des colonisateurs. Cela peut prendre différents aspects mais ils sont fascinés par l'hôpital puisqu'ils sont guérisseurs. Donc à leurs aides, ils mettent des petits bonnets d'infirmiers ; ils célèbrent leurs cultes en mettant une table comme l'autel pour l'eucharistie, il peut même y avoir une photo du pape ou d'autres choses ; ils miment aussi l'autorité religieuse, l'autorité militaire (ils font défiler leurs assistants au pas cadencé avec des fusils en bois) et l'administration (ils font inscrire leurs malades). Tout cela peut prêter à sourire dans les deux sens car il y a une forme d'humour dans la manière dont l'autorité blanche d'abord, nationale ensuite, est caricaturée et en même temps, on sait que le pouvoir blanc, colonial, sourit de ces manifestations caricaturales tout en craignant quelque peu ces prophètes dont on ne sait si ce sont des collaborateurs en puissance ou des résistants en puissance. Et de fait, ils font l'un et l'autre parce que ce sont des gens qui ont pris conscience d'une situation dont l'essence, justement, est d'être incompréhensible et qui réagissent. Les colonisateurs sont dès lors très dubitatifs, ne savent pas sur quel pied danser avec eux. Donc une espèce de face-à-face sans relation vraie d'image, de mise en images. Et le discours est là, qui annonce un futur brillant et ce discours, encore une fois, qui apparaît comme une promesse, est entendu aussi bien sur le plan populaire que sur le plan politique. Il est entendu même quand on en doute ou qu'on sait qu'il faut lutter pour lui donner une consistance.

C'était l'esprit à la fin de la période coloniale. À la fin des années '70, tout cela s'arrête : on parle de moins en moins de développement et le langage de la charité prend progressivement le pas. Le langage de la charité, avec ses figures héroïques, telle Mère Thérèse, avec ses associations, telles les ONG qui vont se charger quelquefois même des fonctions quasi régaliennes que le colonisateur prenait auparavant en charge, apporte un changement de langage complet qui ne fait pas l'objet d'une élucidation. Il est simplement objet de silence. Je crois qu'il faut prendre cela en considération pour comprendre ce qui se passe aujourd'hui car ce silence, dont l'apparition me semble pouvoir être repérée dans les années '70 pour ce qui concerne la politique des puissances occidentales à l'égard des anciennes colonies, me semble être un silence d'extension plus générale aujourd'hui. Un silence d'extension plus générale alors même que la planète se présente comme mondialisée. Cette planète mondialisée, à quoi correspond-elle ? Elle correspond, sur le plan géographique, structurel et matériel, à l'urbanisation de la planète, à tout ce tissu urbain qui envahit la

planète et qui s'étend au long des voies de communication et des côtes. Et plus largement, cela correspond à l'affirmation d'un système qu'on décrit en termes spatiaux et non plus temporels. Ce langage de la géographie qui l'emporte sur celui de l'histoire pour décrire le monde actuel est tout à fait symptomatique et symbolique d'un monde ou d'un système dont l'idéologie est une idéologie du présent. La « Fin de l'histoire » célébrée par Fukuyama c'est la combinaison de l'économie de marché d'une part, et de la démocratie représentative de l'autre. Alors, on sait bien que ce libéralisme n'est pas sans faille, ni non plus la représentation, mais ce sont les deux idéaux qui représentent l'achèvement de la spéculation politique en quelque sorte, et c'est ça la fin de l'histoire. Mais cette fin de l'histoire, elle sert d'argument central à un système que l'on décrit comme global avec des aspects locaux. Cette opposition global/local s'est substituée aux oppositions de type particulier/universel. Le local peut être la réplique parfaite, à petite échelle, du global ou alors il est une exception à réduire. Paul Virilio a analysé ce qu'il pense être la stratégie du Pentagone américain en montrant que les termes « intérieur » et « extérieur » avaient changé de position, que « global » s'identifie à « intérieur » pour définir l'intériorité du système en quelque sorte, alors que « local », c'est l'extérieur du système, ce qui est susceptible de prêter à une intervention, c'est le droit d'ingérence, ou ce qui doit être ramené à la logique du système. Ce serait donc cette équation global-intérieur, d'une part, local-extérieur, d'autre part, qui serait la règle de fonctionnement de ce monde globalisé. Mais ce monde globalisé, il est aussi en panne d'imagination. Il y a quelques temps, et c'est toujours actif, l'entreprise a été présentée comme le modèle qui permettait d'imaginer le fonctionnement de la société. Je crois que Berlusconi a dit qu'il entendait gérer l'Italie comme une entreprise. La culture d'entreprise, cela peut vouloir dire deux choses : d'une part le fait que chaque entreprise fonctionne comme un groupe solidaire ; d'autre part que la société elle-même peut être conçue comme une vaste entreprise, c'est-à-dire que l'entreprise est le modèle culturel de la société. Mais les choses changent à partir du moment où on se rend compte, à la faveur des événements, que entre les travailleurs de l'entreprise, ses cadres et les propriétaires et les actionnaires, le divorce est total puisque la tendance actuelle est plutôt au pouvoir de la dimension financière. Les actions montent si on licencie, pour le dire de façon un peu caricaturale. Mais les intérêts des propriétaires-actionnaires de l'entreprise et de ceux qui y travaillent, à quelque échelon que ce soit, ne sont pas nécessairement les mêmes et toutes les tentatives qui avaient en leur temps tendu à faire des travailleurs des actionnaires n'ont connu qu'un succès très relatif. Il y a donc des contradictions internes et d'ailleurs on n'entend plus beaucoup parler du thème de la culture d'entreprise. Autrement dit, il me semble que cette montée du silence, qui me paraissait caractériser la fin de la période coloniale, caractérise aujourd'hui l'ensemble de la situation politique de nos sociétés. Et le manque de dimension imaginaire est clair de ce point de vue. Nous serions plutôt dans une société du bruit. Nous avons des images tous les jours, il se passe beaucoup de choses. L'histoire événementielle, elle, n'est pas finie, l'autre non plus, à mon sens, mais c'est une autre question. En quelque sorte,

l'histoire nous est présentée sous-titrée tous les jours. Nous entendons parler tous les jours. Les discours sont incessants, réitérés, il y a du bruit. Et c'est un bruit auquel on s'habitue, comme à la musique. De plus en plus nombreux sont les gens qui circulent avec de la musique dans les oreilles. Nous avons besoin de bruit, mais ce bruit est l'autre version de la montée du silence.

J'en viens plus rapidement à mon dernier point : la question du sens. Et je le condenserai lui-même en trois points. Cette troisième partie me servirait plutôt à nuancer ce que j'ai avancé précédemment, qui me paraît d'ailleurs être plutôt de l'ordre de l'idéologie du système actuel, idéologie qui tend à la promotion des images plutôt qu'à la genèse de nouveaux imaginaires. Alors, qu'est-ce qui permet de situer cela un peu différemment ? C'est d'abord, me semble-t-il, le fait que l'homme est un animal symbolique, que la relation à l'autre, cette relation qui s'inscrit nécessairement dans le temps, n'est pas une option possible, c'est une définition. L'identité humaine, aussi bien au niveau individuel que collectif, passe par la prise en considération de l'altérité. Il n'y a pas d'identité sans altérité et je pourrais revenir un peu sur la définition du rite : ce qui définit le rite, c'est sa dimension de dispositif symbolique qui produit des identités, mais des identités relatives à des altérités, relatives à autrui. Les rites à la naissance, qui nous situent dans un milieu quelconque, les rites de passage, de transition ou les rites dans un sens plus métaphorique, lorsque nous parlons de sociétés complexes, toute activité ritualisée, à mon sens, vise à définir les conditions dans lesquelles un individu, quand il s'agit de rites relatifs à l'individu, se définit dans une relation à autrui, quelle que soit cette relation. Si cette dimension symbolique est toujours là, et elle ne peut qu'être là sinon c'est l'être humain comme tel qui disparaîtrait, tous les détournements, toutes les captations par l'image sont nécessairement relatives, même si dans l'histoire réelle, il peut y avoir de grandes confusions. C'est le premier point. Le second point et qui aurait à voir avec l'imaginaire, c'est les accélérations de la science. Je sais qu'il est souvent mal vu de tenir des propos qui paraîtraient scientistes mais il est tout à fait étonnant que nous soyons dans une époque si peu enthousiaste à l'égard de ce que nous sommes en train de découvrir. La science en quelques décennies a subi des accélérations considérables : nous explorons ce que nous appelons notre proche banlieue quand on en est qu'à quelques milliers d'années-lumière d'un côté, et d'un autre côté l'exploration de la vie, de la frontière entre la matière brute et vivante, de tout ce qui constitue l'individu et la vie avance de manière vertigineuse. Je dis vertigineuse car d'une certaine façon, ce sont les deux infinis de Pascal qui sont l'objet d'une investigation humaine chaque jour plus confondante. Seulement la science n'est pas rassurante. À l'inverse des cosmologies qui nous entourent et qui sont là pour nous faire vivre au quotidien, la science ne rassure pas. Et plus elle avance, plus elle découvre aussi qu'il y a une infinité de choses à étudier. Autrement dit, elle ne boucle jamais. Elle fonctionne tout au contraire d'une cosmologie, d'une idéologie. Nous sommes incapables de dire aujourd'hui ce que sera l'état de nos connaissances dans trente ou quarante ans. C'est

sans commune mesure avec ce que nous pouvons imaginer et c'est toujours en accélération. C'était le deuxième point. Le troisième, je l'appellerais volontiers le devoir d'imagination. Le devoir d'imagination, nous pouvons l'entendre dans un sens simple. Je pense qu'aussi bien en matière scientifique qu'en matière éducative, qu'en matière politique, il faudrait faire preuve d'imagination. C'est un vœu pieux, mais un vœu qui peut avoir quelques conséquences. Si l'utopie, aujourd'hui, est un genre qui n'a pas bonne presse, c'est parce que les utopies qui ont été mises à l'épreuve au vingtième siècle ont été des utopies meurtrières et, ces aspects meurtriers, il est aisé de les interpréter comme une conséquence de l'hybris intellectuelle des humains qui ont essayé d'imaginer des systèmes totalisants et donc totalitaires. C'est en tout cas la critique qui est faite aujourd'hui à toutes les expériences, au demeurant désastreuses, qui ont marqué notamment le communisme. Alors, est-ce que l'on peut changer d'utopie ? Est-ce qu'on peut concevoir des utopies qui ne seraient pas des modèles auxquels plier la société ? Il me semble qu'il y en a une, qui est ce qu'on pourrait appeler l'utopie de la science, mais aussi l'utopie de l'éducation. Parce que le paradoxe lié à cet état d'avancement des sciences aujourd'hui, c'est la montée de l'ignorance, y compris dans les pays les plus développés. On voit donc bien ce qui peut se constituer : une élite de scientifiques et puis une élite concernée par les milieux qui suivent ce qui se passe, et puis une masse énorme de gens qui seront complètement détachés de la véritable histoire de l'humanité en train de se mesurer à ces deux infinis. Et il me semble que la première tâche politique, ce serait de le préparer, de préparer ce qu'on pourrait appeler des utopies pratiques. Qu'est-ce qu'une utopie pratique ? Ce serait une utopie progressiste mais progressive et surtout qui ne parte pas de modèles. Puisqu'on ne peut imaginer l'avancement de la science, il faut préparer les gens à accepter la science, à l'accueillir ou à y figurer quelque part. C'est-à-dire qu'il faut être prêt à accepter le changement. Souvent les grands changements introduits par les techniques dérivées de la science arrivent là où on ne les attendait pas. Mais je ne parle pas ici des technologies d'application, mais plus simplement de tout ce que nous allons découvrir. L'utopie de l'éducation est absolument nécessaire me semble-t-il pour éviter la plus grande violence, la plus grande violence qui est liée à l'écart le plus faramineux qui existerait entre une élite et une masse majoritaire. On ne gouverne pas au nom du savoir : c'est le totalitarisme qui serait un scientisme absolu. Mais on peut gouverner en vue de la science et je suis sûr que si nous réintroduisions une finalité à la vie politique, cela pourrait être celle-là, la finalité de la recherche et de la science et, bien sûr, de l'éducation, qui sont indissociables, parce que tout est lié et qu'il est probable que sur un plan purement pragmatique et pratique les retombées économiques, sociales, etc. seraient positives. Je m'excuse de terminer comme un prophète que je ne suis pas, mais, toute prophétie mise à part, je pense qu'il est important d'élucider dans notre monde d'apparence désenchanté, des points de réenchantement possibles. Et la croyance en la possibilité d'un modèle scientifique et éducatif qui pour moi donnerait son sens au mot « fraternité » me paraît être l'une de ces applications possibles.

J'ai donc terminé ce parcours où j'ai essayé de suggérer que les éléments mêmes qui mettaient aujourd'hui l'imagination et les produits imaginaires en crise devaient développer notre sens critique à l'égard de l'actualité, alors que tout dans les idéologies du présent, dans le monde d'évidences que nous présentent les médias nous suggérerait au contraire qu'il n'y a rien à critiquer, que tout tourne, tout roule. Mais d'un autre côté, je pense que le chemin existe d'une relance de l'imaginaire, d'une part, de l'imagination conçue comme un devoir et, d'autre part, de quelque chose que j'appellerais un espoir.

Marc AUGÉ

# LITTÉRATURE ET MARGINALITÉ

## (QUELQUES ÉCHOS D'UN DÉBAT)

---

Pierre-Yves SOUCY, Michel LISSE,  
 Marie-France RENARD, Karine COSYNS  
 Propos recueillis par Myriam WATTHEE-DELMOTTE  
 (F.N.R.S./UCL)

La marginalité de la littérature est un débat devenu crucial dans la culture contemporaine. Les différents acteurs du champ littéraire (l'écrivain, l'éditeur, le diffuseur, le théoricien de la littérature, l'enseignant... et le simple lecteur) ont chacun un point de vue intéressant sur cette question, dont de multiples aspects interfèrent.

Qu'est-ce qui fonde la notion de centre et de marge si ce n'est l'implicite d'un pouvoir spatialisé et normalisateur ? Or, la littérature n'est pleinement elle-même (œuvre de civilisation et non seulement divertissement) que par sa capacité à questionner les codes linguistiques et culturels, à créer de l'étrangeté, à reconfigurer les rapports de sens sur l'échiquier mouvant du monde. À cet égard, la littérature, par sa capacité d'interroger et de bouleverser les acquis, ne peut donc que se percevoir à la fois pleinement enracinée (locale), lisible sur l'horizon du monde, et foncièrement mobile.

Or bien au-delà du choix des écrivains, la territorialisation des productions littéraires dans le discours de l'institution convoque déjà un investissement axiologique, en participant d'une hiérarchisation qui a des retombées non seulement sur les modalités d'édition et de diffusion, mais encore sur les modes de création et la perception des enjeux littéraires.

Comment et pourquoi la littérature peut-elle être amenée, de gré ou de force, à se marginaliser ? Ce qui peut apparaître aux écrivains comme une liberté (le prestige de la différence, l'absence de comptes à rendre) peut devenir le piège d'un déclassement (quel est le sérieux de cette position ?).

Et en définitive, quel est le degré de liberté interprétative du lecteur ? Si les milieux éducatifs ont pour vocation d'éclairer les jugements, il leur revient

d'amener les jeunes lecteurs à comprendre les conditions de production et les enjeux du phénomène littéraire, et à apprécier tant ce qui y est de l'ordre du questionnement que du plaisir esthétique, à comprendre l'interpellation sans vouloir se limiter au seul partage de l'émotion.

Nous livrons ici une trace d'un débat sur ces questions, animé par Pierre Marlet, qui s'est tenu à Louvain-la-Neuve dans le cadre du colloque *Pierre Jean Fouve et Henry Bauchau, écrivains de la marge* co-organisé par l'Université catholique de Louvain et l'Université de Bourgogne en octobre 2004. À défaut d'avoir pu retranscrire l'intégralité des échanges, nous proposons ci-dessous l'esquisse des exposés oraux des intervenants, qui se sont attachés à couvrir chacun un pan complémentaire de cette question complexe, qui relève de la violence symbolique.

### PIERRE-YVES SOUCY<sup>1</sup>

Il y a quelques années, à l'occasion d'un hommage consacré au poète de langue anglaise, bien qu'originaire des Petites Antilles, Derek Walcott, un critique reprenait la remarque du poète et dramaturge irlandais William Butler Yeats, formulée, si je me souviens bien de la référence, au début des années vingt du siècle passé. Celui-ci écrivait : *The Centers cannot hold (Les centres ne tiennent plus)*. Je crois également pouvoir me rappeler, mais je n'en ai pas la certitude, qu'il utilisait bien le pluriel afin de désigner des *centres*, et non un *centre*. Dans un cas comme dans l'autre, l'allusion fait peu de doute. La remarque de Yeats, aussi brève qu'elle soit, pose la question de la place et de la signification des centres de pouvoirs à la fois institutionnels et symboliques dans les réseaux culturels, et dans la définition des normes de la langue et les écarts qu'elles autoriseraient. Ces réseaux centralisés appelleraient, par la force des choses, une dynamique de capture des *marges* ou des *confins*, et les effets de polarisation par les instances de pouvoir au sein des grandes concentrations urbaines modernes et contemporaines, comme d'un glissement inévitable sur une pente impossible à redresser. Ils signaleraient, par ailleurs, la volonté plus ou moins clairement affichée de certains acteurs sociaux et culturels d'en retirer un maximum d'avantages.

La pertinence de la remarque de Yeats répondrait à la question qui nous occupe à deux époques distinctes et séparées de soixante-quinze ans, le début et la fin du xx<sup>e</sup> siècle. Elle signale avec force un nouveau contexte dont il convient de prendre la mesure. Toutefois, si l'on déplace quelque peu l'angle d'approche, ce que la remarque de Yeats sous-entend s'imposerait de manière non équivoque : il n'est pas de lieux élus pour la création d'œuvres littéraires, même si nous pouvons penser qu'il en existe du point de vue de leur légitimation symbolique dans le champ de la culture, ou même du point de

<sup>1</sup> Pierre-Yves Soucy, d'origine québécoise, est poète et essayiste. Docteur en sciences sociales, il a été professeur à l'Université du Québec à Montréal, puis attaché de recherche à la Bibliothèque Royale à Bruxelles. Rédacteur en chef de la revue *Le Courrier* du Centre International d'Études Poétiques, il dirige également les éditions La Lettre Volée et Le Cormier, et la revue de création et d'essai *L'Étrangère*.

vue de leur manipulation pour les faire servir à des fins politique. Dans l'esprit de Yeats, il semble bien que les œuvres relèveraient d'abord de motivations et d'expériences individuelles, et ils n'existeraient pas de terreaux nourriciers qui en feraient des lieux d'élection privilégiés favorisant l'émergence d'auteurs, et d'œuvres au point qu'ils en fixeraient à la fois leur sens, leur singularité et leur limite. Ce qui définit aujourd'hui une œuvre littéraire de portée marquante, c'est d'abord sa *mobilité*, son *extrême mobilité* qui la consacre au sein de la culture à laquelle elle serait censée appartenir, et qui la conduit désormais bien au-delà de ses propres frontières de langue d'où elle s'origine. Aussi, l'inscription d'une œuvre se révèle être, plus que jamais sans doute, problématique.

Au cours de la seconde moitié du siècle qui vient de s'achever, de nombreux autant que variés débats tentèrent de saisir la création littéraire dans son rapport à ce qui est convenu d'appeler sa *marginalité*. Au départ de la réflexion, quelques distinctions essentielles semblent toutefois s'imposer. Toute langue tenue à tort ou à raison comme langue normalisée est sujette à des *irrégularités* langagières. Ce qui laisse entendre que la création littéraire engendre des déplacements de divers ordres et de diverses importances au sein d'une langue. Chez les auteurs les plus originaux et les plus pénétrants, les formes courantes de la langue vacillent et échappent. La langue transcende alors ses propres limites. Elle se déporte aux marges ultimes de ses possibilités. Si cet aspect concerne de très près la langue, tout autre, cependant, est l'idée qui consiste à signaler une hiérarchie contraignante entre des centres (sociaux, politiques, culturels, à prétention de garantie de la langue en apparence stabilisée, sinon de garantie de maîtrise du renouvellement de ses formes et de ses normes) et leurs *périphéries*. Il importe peu, pour l'instant du moins, de savoir si c'est pour affirmer ou pour dénoncer cette hiérarchie. Le *centre* impliquerait la reconnaissance et le maintien de normes langagières. La *périphérie* est le lieu à partir duquel ces mêmes normes se verraient contestées. Un bref retour sur ces débats montrerait un regrettable amalgame, sans qu'on y prenne garde – et qui semble même parfois entretenu – entre ces deux formes nettement distinctes de ce que l'on nomme *marginalité* dans le champ de la *création littéraire*. Dans les rapports entre ces *deux marginalités*, la première au cœur même de la création et de langue, la seconde dans les relations institutionnelles complexes d'exercice d'un pouvoir politique autant que symbolique, ou parce que symbolique, à travers le langage entre un *centre* et une *périphérie*, on ne peut rabattre l'une sur l'autre sans risque de confusion, à moins que celle-ci soit volontairement recherchée, ce que nous sommes tentés de penser. Par ailleurs, nous pouvons soutenir que toute œuvre qui ouvre des domaines inexplorés de la création littéraire et qui se place, de ce fait, en avance sur son temps est appelée à occuper une position centrale et conduit à une reconfiguration du champ de la création en termes de disposition des œuvres les unes par rapport aux autres. Une telle œuvre, dès lors qu'elle attente à l'ordre des choses en ce sens qu'elle brise les codes socioculturels autant que linguistiques n'épouse pas les lieux de pouvoir. La force centripète qu'elle exerce ne coïncide pas avec les autres champs sociaux et culturels. Elle échappe d'autant plus aux lieux de



pouvoir institués qu'elle introduit des réseaux de reconnaissance nettement distincts des réseaux les plus officiels. Enfin, il faut bien reconnaître qu'il n'y a pas de lieux prédéfinis de son émergence. Ceux-ci sont, de toute évidence, insituables a priori.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que la compétence (la maîtrise formelle d'une langue) et les performances langagières – l'utilisation circonstanciée de la parole, à commencer par son usage ordinaire – sont deux choses que l'on peut toujours distinguer, et pas simplement d'un point de vue strictement conventionnel. Ce qui implique, selon cette perspective, que la parole ne se réduit jamais à l'utilisation d'un système linguistique préexistant et que ce qui nourrit celui-ci provient de toutes parts, malgré les restrictions formulées par les Académies pratiquantes du gardiennage lexical et syntaxique d'un corps linguistique que le plus souvent elles embaument après avoir accepté ou avoir repris pour elle-même les effets novateurs d'une œuvre. Ce qui était tenu pour marginal est repris par de telles institutions, mais toujours en retard sur le mouvement réel de création littéraire. La langue est une matrice qui bouge en permanence, depuis son centre putatif jusqu'à ses marges présumées, et vice-versa, même si les changements significatifs de l'ensemble de la matrice ne se révèlent que sur des temps longs. La parole telle qu'elle se trouve impliquée dans une activité de création signale une complexité qui va bien au-delà de la matrice ou du corps plus ou moins stabilisé de la langue. C'est que cette matrice ouvre sur des possibilités infinies de formation nouvelles dans la constitution de styles, de textes, peu importe ici qu'ils s'inventent sous forme de prose ou de poésie. Et c'est à la capacité d'interroger, de bouleverser le sens acquis au cœur de la langue, qu'une création artistique, qu'une œuvre littéraire, peut être évaluée. Toute œuvre majeure correspond à son époque, et la devance tout à la fois. Elle est moderne précisément parce qu'elle déplace l'expression de la sensibilité et les cadres explicatifs qui l'accompagne. On reconnaît une œuvre d'exception à sa capacité à ébranler profondément le terrain sur lequel repose notre héritage culturel, à interroger de manière radicale nos comportements, nos visions, le rapport à soi comme la relation au monde. Il peut apparaître étrange que certaines critiques soutiennent que l'œuvre littéraire s'affirme comme décisive lorsqu'elle interroge le problème du sens lui-même. C'est que précisément de telles œuvres, en traçant leur propre sens, interrogent nécessairement ce qui est censé faire sens pour la communauté des hommes. C'est là sans doute une part de l'enseignement que nous fournit la création littéraire – ou même artistique, dans sa signification la plus large – moderne et contemporaine. Dans tous les cas il s'agit d'un déplacement du sens.

Dès lors, ce qui est dit d'une œuvre qu'elle est marginale, à une époque donnée, apparaît précisément comme ce qui, depuis cette œuvre, impose un déplacement de l'ensemble ou, à tout le moins, d'une partie du foyer de la langue, tant du point de vue des formes que de celui de ses motifs. L'espace nouvellement créé au cœur de la langue libère la forme. Il n'est jamais un espace vide. Il est le blanc qui établit le lien, sans quoi le vide serait absolu et irrémédiable. Par déplacement, il faut entendre que l'œuvre opère

simultanément sur des terrains différents, sur des champs de la création distincts, sur des strates lexicales et syntaxiques originales dans leur mise en place dans le texte. Elle reconfigure les territoires de ses performances. Dans tous les cas il s'agit d'inventer une langue qui traverse les frontières pour s'établir sur divers territoires. Elle se porte alors sur tous les plans possibles, et signale sa capacité à rayonner sur d'autres œuvres, et de toute évidence sur celles qui sont à venir. Lorsque Georges Bataille parle des *grandes irrégularités du langage*, il fait précisément référence à ce qui est créé à la fois à partir d'une langue, ou mieux, au sein d'une langue, et à ce qui la conduit jusqu'aux limites de ses possibilités à une époque donnée. Dans ce cas, ce qui est à la marge est ce qui interroge à la fois le sens et le non-sens d'un ou de divers centres, c'est-à-dire ce corps de la langue que l'on aurait tout à fait tort de prétendre à la stabilisation, même relative, de sa structure et des éléments qui la composent. La critique littéraire qui fait appel à une sociologie élémentaire pour marquer son territoire oublie un peu vite que le substrat linguistique est tout aussi diversifié au *centre* qu'à la *périphérie*. La démarche qui consiste à pratiquer l'amalgame entre les *irrégularités du langage*, d'une part, et l'idée de *marginalité* dès l'instant qu'elle est saisie comme espace social et politique périphérique, d'autre part, n'est plus qu'une fausse sociologie critique dont les objectifs réels demandent à être compris pour ce qu'ils sont : une intention de légitimation hétérogène, c'est-à-dire, extérieure à ce qui est propre au domaine littéraire, l'œuvre, les œuvres, et leurs rayonnements du fait qu'elles sont reçues comme lieu de sens.

Gilles Deleuze et Félix Guattari en se penchant sur l'œuvre de Kafka proposèrent pour saisir les questions liées au mode singulier d'expressivité de cette œuvre le concept de *littérature mineure*. Il aurait lieu de revenir sur cette proposition, non pour la reprendre de manière purement machinale mais au moins pour en évaluer les éléments les plus pertinents afin d'ouvrir la voie à une réflexion rigoureuse sur le rapport problématique entre *création littéraire* et *marginalité* qui ne se réduirait pas à une relation de symétrie entre *marginalité*, au sens de *grandes irrégularités* du langage, et celle de *confins*. Rappelons que le concept de *littérature mineure* ne renvoie pas à celui d'une *langue mineure*, mais à ce que fait une minorité dans une *langue majeure*. L'une des caractéristiques fondamentales serait que la langue se trouve *affetée d'un fort coefficient de déterritorialisation*, à laquelle s'ajoute le fait que dans une *littérature mineure* tout prend une *dimension politique* en même temps qu'elle recouvre une *valeur collective*. Dans les cas susceptibles de nous concerner de plus près, comme ceux de la Suisse romande, de la Belgique francophone, ou même du Québec ou encore des Antilles françaises, si l'on veut un meilleur *coefficient de déterritorialisation*, et pour les auteurs les plus marquants qui s'y rapportent, ce que prescrivent les normes de la langue n'est pas régi par le centre à la manière d'une fixation sur ce qui est permis ou interdit. Par ailleurs, vu sous un autre angle d'approche, ce n'est pas le coefficient des réalités quotidiennes et l'arrière-fond du milieu social et de leurs transmissions par la langue courante qui fixent de manière absolue et définitive les critères d'appréciation et d'évaluation de ce

qui se tient à la marge, de ce qui échappe à la normativité d'un lexique, d'une syntaxe ou d'une rhétorique. S'il s'agissait d'une simple recherche d'identité des auteurs concernés à travers la création de leur œuvre, il faudrait pouvoir aussi la poser par rapport à la démesure des limites dans lesquelles les œuvres importantes d'une *littérature mineure* viennent s'inscrire pour parfois se perdre, et non dans les relations au sein des officines intellectuelles à fortes contraintes institutionnelles, portées par les écrivains les plus officiels, où plusieurs croient aujourd'hui la trouver. Si *marginalité* de l'écrivain ou du poète il y a, elle est à chercher du côté de la capacité d'une création littéraire à forer dans l'opacité massive des choses, de soi et du monde, à créer l'étrangeté d'une langue par rapport à elle-même dès lors qu'elle met à mal toute convention linguistique et morale.

La question de la *marginalité* posée en rapport avec la *création littéraire* n'est pas d'abord celle de l'inscription de la *différence* ou de la *spécificité* de la langue et des modalités de son utilisation dans le champ social et politique dont la préoccupation première et les solutions organiques seraient de relayer cette *différence* ou cette *spécificité* par la constitution et la pérennité d'instances littéraires autonomes. La *marginalité littéraire* au sens où nous l'entendons (mais sans doute pas seulement elle) indique une insoumission. Elle tient, comme le proposent Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans la capacité à suspecter de manière radicale la langue banalisée, stérilisée dans sa compétence à former une autre conscience et une autre sensibilité, ou même une autre communauté humaine, et qu'ils formulent sous la forme d'une question : comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre ? Cette perspective concerne toute langue ; et tout auteur, situé au « centre » ou aux « confins » d'une culture identifiée à une langue, tout auteur qui, dans la création de son œuvre, est conduit aux marges extrêmes de sa langue, au point de l'altérer définitivement. Nous ne parlons pas d'autre chose que de cette effervescence, peu importe la langue au cœur de laquelle elle se déploie. Et les percées obtenues au sein d'une langue la portent bien au-delà d'elle-même. Car elles engagent des ébranlements, des déplacements substantiels du corps de la langue. Elles modifient son centre névralgique, qui n'est plus que lieu aux déterminations fragiles et indécises. Ces éclats particuliers de la langue reconduites à ses marges ou à ses profondeurs, se révèlent être de véritables insurrections mentales. C'est là peut-être le sens précis de la formule de Georges Bataille lorsqu'il interroge ces *grandes irrégularités du langage* : alerter de fond en comble ce qui enferme la langue. Ce qui n'a rien à voir avec les manœuvres qui consistent à faire des *irrégularités* de la langue des *régularités* reprises en main pour les inviter à servir à des fins pour le moins licencieuses.

Car la question de la *marginalité* au sein de la langue concerne d'abord et avant tout la capacité à révolutionner une langue dans ses diverses composantes. Cette capacité porte en elle le bouleversement de la sensibilité de son époque, et de celle, irrémédiablement, des générations à venir. Dans tous les cas, le particulier, le singulier, engage le tout. De Baudelaire ou de Rimbaud, de

Lautréamont ou de Mallarmé, de Flaubert ou de Proust, de Senghor ou de Césaire, de Maeterlinck ou de Michaux, de Gautreaux ou de Miron, de Rousseau ou de Cingria, d'Apollinaire ou d'Artaud, pour ne prendre que quelques noms relevant de la littérature de langue française, la question n'est pas le couple bien ficelé de la *marginalité*, au sens entendu plus haut, avec la « périphérie » (et des *irrégularités* qui seraient censées le circonscrire à ses petites affaires de), mais bien celle de la liberté prise pour briser les formes contraignantes et bornées, pour reprendre l'informe afin de le porter à de nouvelles formes, sachant que cette reprise devra être, et sera, à jamais recommencée. Il y a de quoi s'étonner, par ailleurs, du fait que l'idée même d'*intertextualité* – depuis ces entreprises de marquage du terrain et de délimitation de *réserves* culturelles et littéraires – ne fonctionne qu'à bas régime. Le principe même des rapports établis entre les œuvres en raison d'une *coprésence* des textes chez tout écrivain de premier plan signale l'ouverture absolue à tout ce qui compose une tradition littéraire formant le centre névralgique d'une langue à partir des œuvres qui la manifestent. Il s'agit bien d'une reprise sur un axe vertical, depuis la singularité d'un corpus littéraire, non au sens restreint mais au sens large du terme, au sens d'une *littérature*, c'est-à-dire dans toutes ses composantes sans exception, lesquelles viennent informer en quelque sorte toute œuvre contemporaine qui mérite attention. Puis de la *coprésence* des textes contemporains sur un axe horizontal, dont il faut bien voir qu'elle participe d'une transversalité de la référence et de l'échange, bien au-delà des citations et des allusions.

Et que dire des relations entre des textes relevant d'autant de langues différentes, et de l'acte de traduction dont l'importance chez certains auteurs, qui n'est pas ici à démontrer, se révèle parfois plus décisive que l'impact de la tradition littéraire à laquelle il appartient. Cette langue partagée avec la communauté et qui est la langue d'expression originelle d'un auteur ne procède pas par fermeture mais par ouverture sur elle-même et sur d'autres langues. Cette ouverture est à la fois espace de réflexion, lieu de recherche et d'échanges croisés, et impulsion créatrice dès l'instant qu'elle produit l'écart nécessaire face à l'objet littéraire. Ce qui nourrit l'œuvre d'un auteur ne relève pas des singularités de pacotilles. Il y a urgence, dans le monde dans lequel nous vivons, de faire valoir encore davantage le principe de coexistence des textes, ce qui demanderait plus que jamais un élargissement et un approfondissement de l'analyse comparative, depuis toutes les traditions singulières et, en définitive, toutes les époques. Ce qui laisse entendre que la diversité au sein d'une langue ne provient pas des seuls écarts produits par la création de procédés et de matériaux lexicaux et syntaxiques dans cette même langue. Et rien n'indique, par ailleurs, que les conditions seraient plus remuantes à la *périphérie* qu'au *centre* (au sens politique et institutionnel) d'où s'énonceraient et proviendraient les normes. Pour l'écrivain, le champ littéraire ne se dit pas au singulier. D'autant que l'œuvre résiste à toute inscription de ce genre. Pour ces raisons, l'entreprise théorique de quadrillage du champ littéraire, en particulier, lorsqu'il s'agit de s'appropriier le concept de *grands irréguliers* pour le faire coller à celui de *marge*

ou de *confins* apprêtés pour la cause, a pour résultat d'émonder des idées trop larges afin de les contraindre à entrer dans de médiocres mesures.

Dans cet horizon, ce qui s'impose inexorablement, ce n'est pas surtout une certaine modernité mobilisée pour une cause en apparence indiquée. C'est plutôt la célébration d'une *littérature de l'enracinement* – sous des formes inédites, dès lors qu'elle s'avance sous autant de masques différents, y compris en revendiquant quelque esprit d'avant-garde à subversion assistée et dont il ne reste, en définitive, que le nom. C'est la fabrication ou le moulage d'un corpus littéraire embrigadé dans un *régionalisme* de la pensée à l'horizon du territoire politique qui ose à peine s'avouer, mais qui marque ses frontières à coup d'arbitraire idéologique et de travestissement de l'ensemble de ses composantes. C'est la notion même d'objectivité, dont on sait l'extrême fragilité, qui se trouve altérée, aliénée. C'est celle d'une rigueur qui se voit emportée. Et c'est la qualité de certaines œuvres assignées à résidence en périphérie et qui se voient contraintes de répondre à des repérages territoriaux pour faciliter l'ordonnancement d'un dénominateur commun. Cette stratégie n'hésite pas à développer tous les projets de recherche hautement subventionnés nécessaires pour extraire tous ces refoulements, depuis les marges imaginées pour la circonstance, du terrain de l'analyse linguistique et littéraire et de ses diverses composantes. Mais c'est aussi pour en inverser le sens afin de les promouvoir comme autant d'indices d'une littérature originale et autonome. Comme si les œuvres enfin *retrouvées et regroupées* n'attendaient qu'après cela pour déployer leur ligne de sens et de fuite. Comme si elles éprouvaient leur sens et leur intelligibilité qu'à travers une sociologie de la littérature aussi mal ficelée qu'en manque d'imagination dans sa capacité à les saisir au-delà de leur inscription dans les prétendues *irrégularités* des confins. Dès lors, baliser signifie restreindre et exclure. Elle est une opération de domestication, en même temps qu'elle déploie une politique du ressentiment par rapport à ce qu'elle nomme *centre* qu'elle a pris soin également de configurer pour rendre plus plausible l'argumentation, en attendant de construire son propre *centre* pour pouvoir assurer la pérennité de ses marges et des avantages qu'elles procurent.

Le rapport entre *création littéraire* et *marginalité* est d'autant plus urgent à interroger sous l'angle que nous venons d'indiquer que triomphe aujourd'hui plus que jamais une logique de marchandisation généralisée de tout produit culturel afin de les donner en spectacle et leur assurer de la sorte un avenir au simple titre de divertissement. Cet aspect a fait l'objet de nombreuses analyses sur lesquelles il est inutile de revenir dans ces quelques remarques. Ce qui l'a moins fait, toutefois, ce sont les logiques institutionnelles touchant à la prolifération des marchands et des officines de produits culturels, et des thèses de ceux-là même qui, précisément, tentent d'avaliser ces logiques. Et ces logiques en sont une de recherche de légitimation politique et institutionnelle, qui n'hésite pas un instant à la manipulation, aussi bien des œuvres que du champ littéraire auxquels elles renvoient. L'exigence de *validité publique* d'une œuvre pour ce qu'elle est, si ce n'est du point de vue d'une esthétique de la

réception, n'a plus cours, si ce n'est sur la base d'un produit à promouvoir. Comment alors comprendre ce rapport à la fois problématique et stratégique entre le champ littéraire, la production de sens à travers les œuvres elles-mêmes qui l'incarnent, et l'esprit de *marginalité* accaparé dans certaines circonstances opportunes par de contemporains souteneurs du pouvoir ? Le pouvoir s'exerce, aujourd'hui plus que jamais, par une prise de parole et son contrôle, ou son monopole, au sein des réseaux institutionnels et communicationnels. La visée centrale n'est plus le *déploiement du sens*, mais bien la saturation de l'espace public par la multiplication sans réplique possible de discours en trompe l'œil. Est vrai ce qui est répété jusqu'à saturation, peu importe les convictions auxquelles ils prétendent se rattacher. Et l'on connaît suffisamment de préposés aux devants de scènes médiatiques qui ont mis la patte sur les « bonnes causes » sociales, politiques et culturelles de l'époque, y compris littéraire, et qui n'éprouvent aucune gêne à se faire désigner comme *conscience morale* pour dissimuler tous les compromis, toutes les concessions, parfois en raison de leur ignorance, trop souvent en raison de leur complaisance parfois atterrante, qu'il serait inutile de citer même un seul exemple.

Dans le champ de la culture, des arts et de la création littéraire, il faut apprêter la matière pour la rendre servile. Il apparaît nécessaire de la formater pour qu'elle tienne dans le discours politique. De ce point de vue, force est de constater que la culture actuelle est en phase avec les modalités d'exercice des pouvoirs qui prétendent régir le domaine de la culture. Ce qui implique l'existence d'une intendance de service qui donne à la fois l'illusion de ne pas l'être, et les garanties de remplir son rôle dans les limites d'un discours acceptable pour ceux qui manipulent les noyaux décisifs du pouvoir. En d'autres termes, et pour être plus précis, il y a instrumentalisation d'un corpus littéraire que l'on s'acharne à présenter comme un produit « régional » dès lors qu'on cherche à l'inscrire dans des frontières préparées pour le recevoir depuis les arrières cours culturelles du pouvoir. Convenons cependant que ces pratiques de manipulation par les pouvoirs en opération s'exercent aussi bien au centre, dérivant vers la périphérie, et à la périphérie dès lors qu'elle s'indique comme centre. Et ce n'est pas certain du tout qu'il s'agisse du meilleur moyen de garantir les conditions d'émergence d'une littérature de qualité, et encore moins d'en assurer la pérennité. Souscrire à l'idée que *les centres ne tiennent plus* n'implique en aucune manière que les *périphéries* tiennent enfin.

S'il n'y a plus de *centre*, logiquement, il n'y a plus de *périphéries*. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a plus de lieux d'exercice du pouvoir, avec l'arbitraire qui généralement l'accompagne. Et ce qui est nommé *irrégularités de la langue*, dès lors que ces *irrégularités* signalent la volonté d'une inscription des *particularités* pour les conformer aux champs politique et culturel afin d'en assurer, irrémédiablement, la fermeture, laisse de plus en plus songeur. Alors qu'il s'agirait plutôt de penser comme jamais auparavant l'ouverture sur ce qui ne s'accommode ni des manipulations ni de la suffisance de fonctionnaires de tout poil qui en ont fait une spécialité. Ces *irrégularités*, dès lors qu'elles ne sont plus que consentement à composer avec les autorités culturelles

confondues avec celles de la sphère politique, sont devenues suspectes et n'ont plus leur raison d'être dans la centralité de l'analyse littéraire, sinon que très secondairement, et à la condition de bien revoir la manière de poser les questions. Car leurs vertus dévoilent une double visée, qui n'est pas toujours avouable : un débouché pour des opérateurs culturels qui tentent de combler quelque déficit symbolique cumulé du discours politique ; des marges de toute nature qu'elles procurent aux uns comme aux autres pour conforter un bien-être escompté dans ce monde. En répondant à une telle servilité, insensiblement, le pouvoir de l'écriture se transforme en écriture du pouvoir.

## MICHEL LISSE<sup>2</sup>

Commençons par une remarque préliminaire : le concept de marges désigne un espace ou une partie d'espace d'un ensemble ; espace qui est situé non en dehors de cet ensemble, mais bien à ses frontières. De la sorte les marges ont un rapport privilégié avec l'autre ou les autres de cet ensemble.

Formulons deux propositions très banales pour cette table ronde : 1) la littérature (se) marginalise ; 2) la littérature est marginalisée.

1) La littérature (se) marginalise : Il serait aisé de montrer qu'au sein des histoires littéraires, ce phénomène de marginalisation ou d'auto-marginalisation est régulièrement à l'œuvre. Soit que l'institution littéraire, par une série de mécanismes, met à l'écart, dans les marges, un courant littéraire ou certains auteurs ; soit que des auteurs eux-mêmes, un groupe littéraire... se situent explicitement dans les marges de l'institution littéraire. Dans le premier cas, cette marginalisation génère une forme de censure, voire de non-lecture (quand un auteur est déclaré illisible par le monde de l'édition, la presse, l'université..., eh bien, il le devient – fût-ce pour un certain temps), mais le fait même de marginaliser laisse la possibilité d'un retour éclatant lorsque les auteurs sont sortis de l'ombre (par exemple Lautréamont ou encore Artaud qui choisit ce mot du retour pour un de ses titres (*Le retour d'Artaud le Momo*), comme si, une fois leurs qualités reconnues, la marginalisation dont ils ont fait l'objet renforçait encore ces qualités. Dans le deuxième cas, et surtout dans le cas du groupe (par exemple les surréalistes), l'auto-marginalisation finit par aboutir à une normalisation (un recentrage) quand des règles sont édictées, des pratiques codifiées... (Manifeste) avec des effets de nouvelle marginalisation (tel membre est exclu ou s'exclut comme le fit Georges Bataille).

On peut aller plus loin et penser que c'est l'ensemble du phénomène littéraire qui tend à se marginaliser au sein d'une culture, d'une société. Autrement dit, si la littérature est marginalisée, c'est peut-être parce qu'elle se marginalise et peut-être même, ajouterais-je, cette marginalisation n'est pas accidentelle, mais est inhérente à la littérature, qu'elle en est une de ses fictions.

<sup>2</sup> Michel Lisse est chercheur qualifié du Fonds National de la Recherche Scientifique et chargé de cours à l'UCL où il dirige le Programme de Recherche en Philosophie de la Littérature (PROPHILE). Licencié en philologie romane, puis en philosophie, docteur en philosophie et lettres, il se spécialise depuis plusieurs années dans l'étude de l'œuvre de Jacques Derrida.

2) La littérature est marginalisée : Si on accepte, ne fût-ce que pour un temps, de considérer que la littérature est une institution moderne, étroitement associée à la naissance des démocraties, qu'on la différencie donc des Belles-Lettres, il faut en même temps accepter deux conséquences qui sont aussi deux conditions de l'émergence de la littérature : 1) la littérature a le droit de tout dire et de ne pas tout dire ; 2) la littérature n'a de compte à rendre à aucune autre instance qu'il s'agisse du Droit, du Parti, de la Religion, de l'État... Cette force est aussi une faiblesse : la voix de la littérature est une voix venue d'ailleurs, sans origine, sans père, incontrôlable... Et dès lors dérangeante pour les institutions susnommées qui s'empresseront de la marginaliser sous les accusations ou critiques de non-sérieux, de ludisme, de fiction, de perversité... Un simple exemple (on pourrait en donner beaucoup) : a-t-on déjà vu lors d'un débat télévisé sur une grave question sociétale (par exemple la pédophilie) quelqu'un se demander ce que la littérature pourrait apporter dans ce débat ? (Et pourtant quelques pages d'*Albertine disparue* valent beaucoup de discours sur cette question.) Mais, en même temps, il faut immédiatement ajouter qu'il serait impossible, pour un écrivain ou pour un spécialiste de la littérature, d'intervenir sérieusement, faute de temps, dans un tel débat (il serait nécessaire d'expliquer la différence entre auteur et narrateur, d'analyser patiemment les extraits lus, les effets générés par le texte...) : on peut appeler cette impossibilité auto-marginalisation de la littérature.

### MARIE-FRANCE RENARD<sup>3</sup>

Italianisante de formation, j'ai choisi de travailler le domaine sicilien : l'œuvre d'Elio Vittorini puis celle de Vincenzo Consolo m'ont ainsi permis d'aborder une littérature insulaire engagée, profondément originale, à l'écoute des mouvements de l'histoire. Au fil du temps, je me suis intéressée à la littérature belge de langue française et j'ai étudié des écrivains comme Emile Verhaeren, Paul Nougé, Maud Frère et Pierre Mertens, qui offrent, de façons diverses, une image *d'identité de frontière* (pour reprendre l'expression suggestive de Claudio Magris). Sicile-Italie, Belgique-France, la tentation était grande d'inscrire ces objets d'étude dans une tension périphérie-centre où la confrontation se joue dans un subtil jeu de miroir. Le concept des littératures de marge, tel que l'argumente Jean-Marie Klinkenberg<sup>4</sup>, pouvait également s'avérer éclairant.

<sup>3</sup> Marie-France Renard est Professeur aux Facultés Universitaires Saint-Louis à Bruxelles. Elle est membre du Séminaire Interdisciplinaire de Recherches Littéraires (SIRL) et ses recherches personnelles portent sur l'étude des littératures de marges au vingtième siècle : la littérature sicilienne par rapport à l'italienne ; la littérature belge par rapport à la française.

<sup>4</sup> Jean-Marie Klinkenberg s'est plus d'une fois penché sur le problème. Dans *Les littératures francophones : un modèle gravitationnel* (K. Canvat, M. Monballin et M. van der Brempt, *Convergences aventureuses*, Presses universitaires de Namur, 2004, p. 175-192), il constate que la littérature s'organise en une série de grands ensembles nationaux, linguistiquement homogènes et sociologiquement autonomes. Ces grands ensembles sont structurés autour d'un ou de plusieurs centres et ont tendance à capter des ensembles littéraires plus petits, trop faibles ou fragiles pour résister à cette attraction. On nomme ces ensembles plus petits, littératures mineures, périphériques ou marginales. Si la stratégie de la littérature dominante passe par un discours de l'universalité, celle de la littérature dominée se voudra discours de la



Belgitude : Quand Pierre Mertens, en 1976, forge avec le sociologue Claude Javeau le mot « belgitude », il entend, à partir d'un constat de manque et de déshérence, soutenir le sentiment d'une identité nationale : pourquoi l'histoire belge ne figurerait-elle pas de plein droit dans des romans, pourquoi ne pas cultiver cette fameuse double culture qui caractérise nos régions. « La matière romanesque comme la texture langagière seraient ainsi débarrassées de l'anhiistorisme et de l'irréalisation qui les a longtemps caractérisées »<sup>5</sup>, précise Marc Quaghebeur. C'est la fin de la Belgique de papa, de l'esthétique néoclassique, c'est l'époque où cesse la fusion avec la France alors que se risque une image de la « Belgique malgré tout » - comme l'affirme la Revue de l'ULB, en 1980 - et qu'Europalia, cette même année, joue la carte des reconnaissances officielles dans une conscience accrue des spécificités. C'est le temps où la littérature belge prend conscience de sa noblesse : elle est « de la Marge » ! Et cette histoire si longtemps négligée, alors reprise en charge par « la génération Mertens »<sup>6</sup> - comme l'appelle Benoît Denis - l'atteste pleinement. *Les bons offices* (1974) et *Terre d'asile* (1978) peuvent être lus dans cette mouvance.

La notion de marge semble, toutefois, à plus long terme, une classification discutable, réductrice. Après avoir tenu à restituer dans ses différences son pays au sein de l'ensemble européen, Pierre Mertens a bien vite éprouvé combien la « belgitude » était finalement sujette à caution. Il publie alors « Pour en finir avec la belgitude »<sup>7</sup>, et redimensionne son champ d'action : il ne s'agit pas de mettre en exergue la marge, mais bien de ramener au centre ce qui était périphérique. Paris reste à ses yeux, plus que jamais, la pulsation majeure de la vie littéraire à laquelle il appartient. « Je remercie la France et l'Europe de m'accorder désormais le droit d'asile », clame-t-il, tous comptes faits, dans un parfait mouvement de balancier qui le restitue dans sa convergence « avec la littérature centrale » (pour reprendre la typologie de J.-M. Klinkenberg).

Sicilità : Ce n'est pas véritablement en tant que Siciliens que des grands écrivains comme Luigi Pirandello, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Leonardo Sciascia ou Elio Vittorini se sont imposés sur la scène nationale et internationale. L'île occupe certes une place majeure dans leurs écrits, mais c'est en tant qu'écrivains italiens qu'ils ont été reconnus. Elio Vittorini, par exemple, redoutait la couleur locale et ne se passionnait guère pour le débat entre l'usage du dialecte et celui de la langue nationale. Son idéal avait plutôt à voir avec « l'universel »<sup>8</sup> et sa langue devait beaucoup à l'anglais des écrivains américains qu'il avait traduits, début des années 40, pour son anthologie

---

singularité... La littérature périphérique tend ainsi à converger avec de la littérature centrale, soit à en diverger (ces positions pouvant coexister ou se succéder). Les rapports entre les ensembles littéraires peuvent donc être pensés en termes de dépendance ou d'indépendance.

<sup>5</sup> Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Labor, 1998, p. 376.

<sup>6</sup> Autour de Mertens se rassemblent René Kaliski, Jean Louvet et Conrad Detrez.

<sup>7</sup> Pierre Mertens, *Pour en finir avec la belgitude*, in *Belgitude et crise de l'Etat belge*, sous la direction d'H. Dumont, Ch. Franck, F. Ost, J.L. De Brouwer, Publications des FUSL, Bruxelles, 1989, p. 239-248.

<sup>8</sup> Plusieurs notes traitant le sujet se trouvent dans son *Journal en public*, Gallimard, Paris, 1961 (p. 35-38, 103-104, 110-134).

*Americana*, comme se plaît volontiers à le rappeler Umberto Eco<sup>9</sup>. Elio Vittorini trouvait que la langue littéraire nationale, dépassée culturellement, à cette époque - parce que trop marquée par le fascisme - devait être revisitée pour exprimer « la véritable condition humaine » ; (c'est, entre autre, ce qui explique son engouement pour la langue orale - le chœur, la conversation -). Bref, le débat était alors bien ancré dans les problèmes du temps et ne donnait à voir de la sicilianité qu'un réseau de thèmes privilégiés orchestrés par une curiosité politique, vive et lucide.

Les mouvements littéraires de la Sicile (et plus généralement du Sud), ont pris, ces dix dernières années, un visage différent. Il s'agit maintenant d'une culture jeune s'opposant à la culture dominante. Dans ce contexte, les écrivains adoptent souvent le dialecte en signe de rupture avec le conformisme des codes linguistiques les plus courants, souvent très pauvres et colonisés par l'américanisme. Ce phénomène intervient ainsi dans une littérature de grande diffusion comme le polar. Faut-il rappeler l'énorme succès des romans d'Andrea Camilleri et de son inspecteur Montalbano ? L'utilisation du sicilien, mélangé de façon complexe à l'italien, exprime à la fois le désir de résister à l'uniformisation culturelle et le besoin de récupérer une identité à travers la richesse linguistique de la région natale<sup>10</sup>. Camilleri emploie la langue de la petite bourgeoisie sicilienne de son enfance où « le dialecte exprime le sentiment d'une réalité, tandis que l'italien en exprime le concept »<sup>11</sup>. De la marge et de ses différenciations, donc, dans une tradition plurielle !

La figure de Vincenzo Consolo se détache, étincelante, sur cet arrière-fond, depuis les années septante. Si l'auteur du *Sourire du marin inconnu* recourt, lui aussi, au sicilien comme à un acte d'opposition et de rébellion pour tenter de se soustraire au code linguistique imposé par le pouvoir et la tradition<sup>12</sup>, son approche de la langue le distingue nettement des écrivains précédents. Désireux de répondre au souhait de Giovanni Verga - créer un italien imprégné de dialecte-, Consolo se livre à un travail archéologique et philologique<sup>13</sup> ; il greffe dans le code linguistique italien des mots du patrimoine insulaire qui avaient été supprimés suite à l'unification, au XIX<sup>e</sup> siècle (des mots d'origine grecque, latine, française, arabe); tantôt il les retravaille, sur le plan phonétique, pour leur assurer une lisibilité optimale (légère italianisation du sicilien), tantôt il joue la carte du texte hybride et propose la reprise intégrale - sous forme de chant, par exemple - du parler gallo-roman du village de San Fratello ou des cantilènes latino-siciliennes. Cet italien précieux, volontiers

<sup>9</sup> Umberto Eco, *Le mythe américain de trois générations antiaméricaines*, in *De la littérature*, Grasset, 2002, p. 334-337.

<sup>10</sup> Ces mêmes ingrédients ont été repris et adaptés par le Sarde Marcello Fois, qui entend ainsi donner à la terre où il est né les mots pour se dire dans sa profonde originalité. La langue de l'écrivain recueille des vocables et des tournures dialectales pour tenter de restituer le mode actuel du parler insulaire.

<sup>11</sup> Andrea Camilleri, *La Sicile et ses histoires*, in *L'Italie par ses écrivains*, Fabio Gambaro, Paris, Liana Levi, 108.

<sup>12</sup> Trente ans plus tôt, Pier Paolo Pasolini tonnait déjà contre l'influence néfaste de la télévision et de la culture de masse (voir, entre autres, son « Article des Lucioles », du 1<sup>er</sup> février 1975, dans *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 1976, p. 180-189).

<sup>13</sup> Voir à ce propos l'analyse fort éclairante de Cesare Segre, proposée en introduction à l'édition française du *Sourire du marin inconnu* (Paris, Les Cahiers Rouges, Grasset, 1980, p. 9-29).

enrichi d'archaïsmes, entend rendre une forme poétique au roman : un exercice de marge unique en son genre !

Puissent ces deux approches d'un jeu complexe de marginalité - Belgique/France, Sicile/Italie - susciter de nombreux échanges...

### KARINE COSYNS<sup>14</sup>

Professeur et formatrice en lecture littéraire, j'entends souvent des enseignants et des parents désolés parce que « les jeunes ne lisent plus ». Pourtant lorsqu'on regarde en arrière, par exemple si on remonte d'une trentaine d'années — à l'époque où j'étais moi-même en humanités —, on ne peut pas affirmer que les élèves lisaient beaucoup plus. Déjà par le passé, les adolescents n'allaient pas naturellement vers le livre. Assez docilement, ils lisaient les ouvrages imposés par les programmes, cherchaient de « bonnes » analyses afin de pouvoir répondre aux questionnaires de vérification de lecture... pour obtenir les points garants de l'accomplissement du travail scolaire. De plus, à l'époque, l'homogénéité du public scolaire de l'enseignement général permettait plus facilement aux professeurs de proposer la lecture de romans choisis.

Aujourd'hui, l'ordinateur, les discussions sur Internet, la présence de plusieurs postes de TV dans les maisons, la pratique d'activités sportives, etc. sont pour les jeunes autant de sources de distraction. En fait, sur le chemin de l'accès aux livres, les obstacles se sont multipliés. En outre, actuellement, dans certains milieux, la lecture et le livre sont totalement déconsidérés : lire, c'est être dans le camp des intellectuels, mot devenu péjoratif.

Et pourtant les maîtres n'ont jamais eu à leur disposition autant de livres de qualité à offrir en lecture. De plus, les activités de promotion du livre se sont multipliées : « Goncourt des Lycéens » en France, « Prix des Lycéens », « Prix Farniente », « Adolisant » en Belgique... La disproportion entre l'offre et la demande est de ce fait extrêmement sensible.

Un autre facteur peut décourager les adolescents : la lecture est, d'une certaine manière, une activité qui exige une forme de mise à l'écart du quotidien. Elle demande en effet de s'isoler, de se lancer seul à la rencontre du livre, de son héros avec son histoire et ses interrogations, et à la découverte d'une écriture... C'est ici que le professeur et l'école jouent un rôle important, pour montrer aux élèves combien cette activité « marginale » peut être une source d'enrichissement.

Un des moyens pour y parvenir est de créer des espaces de parole autour du livre. Par exemple, on peut organiser des cercles de lecture. C'est ainsi que nous discutons régulièrement en classe des différents livres lus par les élèves.

<sup>14</sup> Karine Cosyns est professeur dans l'enseignement secondaire (lycée) en Belgique et activement impliquée dans le « Prix des lycéens », grâce auquel de jeunes lecteurs sont amenés, tous les deux ans, à sélectionner et récompenser l'œuvre littéraire qu'ils ont le plus appréciée dans l'actualité éditoriale. Lancé en 1993 de manière modeste (dix romans récents d'écrivains belges et français avaient été proposés à trois cents élèves de part et d'autre de la frontière), le phénomène a pris de l'ampleur : l'édition 2005 du prix a rassemblé 2300 jeunes jurés.

Chacun possède un cahier de bord et assume un rôle différent : l'animateur de discussion repère des phrases qui l'interpellent et qu'il soumet à ses condisciples, l'agent de voyage retrace le chemin parcouru par les personnages, etc.

Dans le cadre d'un prix littéraire comme le « Prix des Lycéens », différentes classes lisent pendant un an six romans d'auteurs belges récemment parus. Ce type de démarche est très motivant : le professeur ne vient pas imposer une analyse à sa classe, mais tous, face aux interrogations, aux images, aux réflexions des uns et des autres, cheminent conjointement à travers les livres. Au terme de ces expériences, après évaluation de ce type de parcours, les élèves sont unanimes : ils ont pris plaisir à lire, ils ont découvert des auteurs et des univers imaginaires qui leur étaient jusque là inconnus, et ont pu apprécier des œuvres variées qui répondent à diverses sensibilités de leur temps. Afin d'argumenter leur jugement, les élèves ont dû en outre apprendre à recourir à des critères d'appréciation plus nuancés. En un mot, ce type de projet développe chez les adolescents une lecture plus diversifiée et plus distanciée et modifie les représentations à l'égard du livre.

« Marginale », la lecture des œuvres littéraires ? Oui, mais ni plus ni moins qu'auparavant, même si certains détails du paysage ont changé. Aux professeurs de guider les jeunes dans cette rencontre avec les difficultés et les plaisirs insoupçonnés de la « marge » qu'occupe la littérature dans le champ social, afin de leur donner sans cesse l'occasion de s'enrichir sur le plan culturel et humain.



VARIA

---





## ARTAUD ET LA MAÎTRISE DU MARTEAU

Poser ici des questions avec le *marteau* et entendre peut-être comme réponse ce fameux son creux qui parle d'entrailles gonflées [...], pour moi, [...] qui arrive à *faire parler* ce qui justement voudrait rester muet...

Fr. Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*.

Pensant à coups de marteau, Antonin Artaud aurait pu écrire une théorie du coup comme il le fit pour le souffle dans *Un athlétisme affectif*. Il aurait alors peut-être appelé son texte, *Artaud le Marteau*, en résonance à *Artaud le Momo*. En effet, toute son œuvre et même sa vie sont marquées par le coup : ses textes sont souvent décrits comme des « coups de force » et nombreux sont les auteurs qui relatent l'expérience des cinquante électrochocs de Rodez.

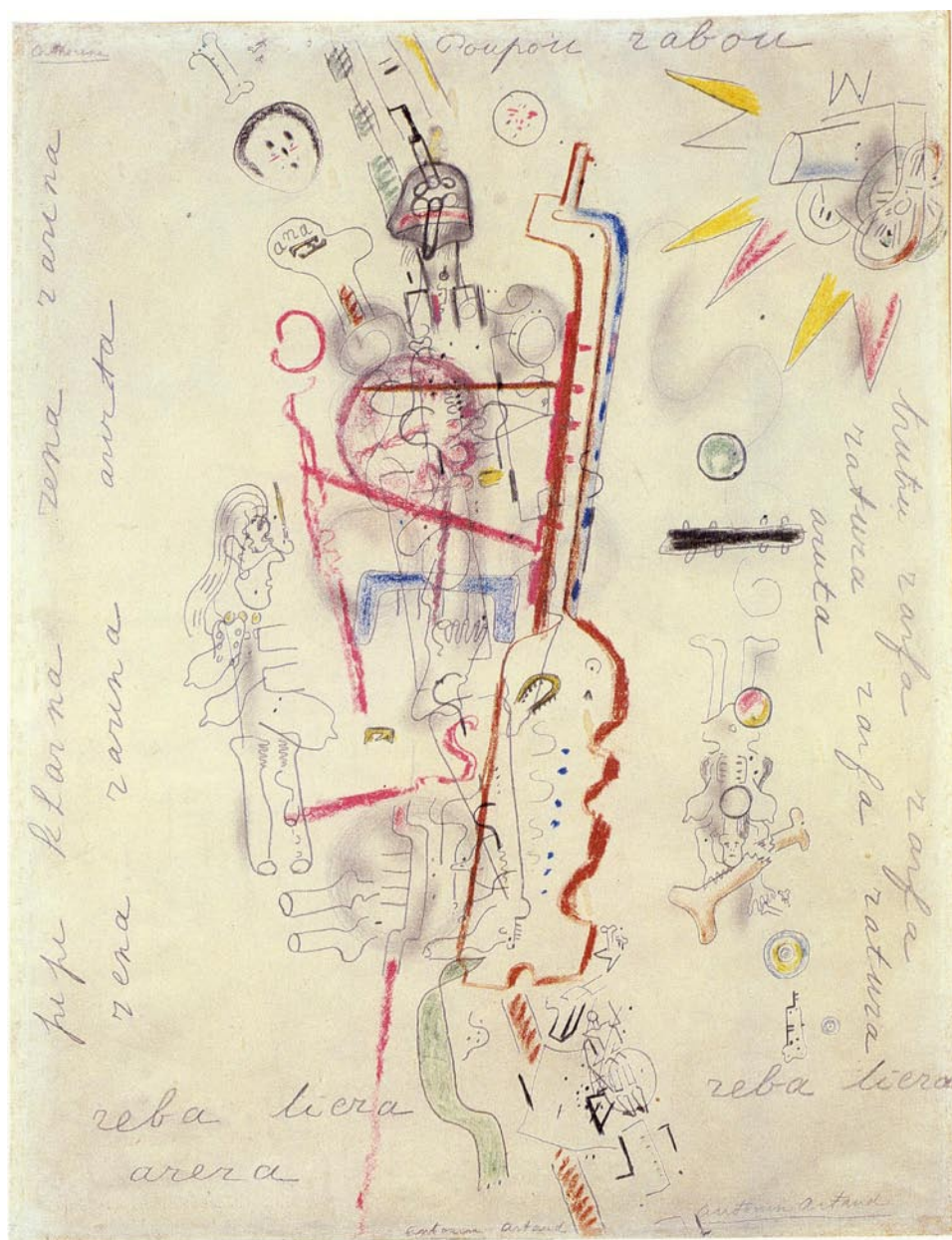
Cette affection pour les coups peut paraître fort anecdotique à des lecteurs communs. Seulement, derrière l'étude des coups chez Artaud, une autre problématique bien plus universelle se profile, celle de la violence et de l'ordre. L'opinion courante veut que la violence soit un attribut de l'anarchie. La vision artaudienne est tout autre.

Ceux qui ont connu Artaud parlent d'un homme droit, au regard profond et dont la voix résonne toujours dans leurs têtes. Ils se rappellent de ses cris sur des rythmes ancestraux de peuplades éloignées. Ils se souviennent de celui qui s'exprimait avec les coups. Artaud avait une canne qu'il disait provenir de Saint-Patrick et avec laquelle il frappait sur le sol pour produire des éclairs. Artaud pointait son couteau sur son corps pour ressentir certaines émotions. Mais Artaud martelait aussi dans le but de réaliser son « théâtre de la cruauté ». Des textes et des dessins sont ainsi sortis des coups d'Artaud.

### 1 Martèlement à Ivry

De 1946 jusqu'à sa mort en 1948, Artaud vivait dans une chambre de la maison de santé du docteur Delmas à Ivry. Il s'y livrait à des exercices de rythmes en martelant sur un billot. Avec les coups, il scandait ses textes. À vrai dire, il les créait sans doute à même le marteau. À Rodez, où il fut interné de 1943 à 1946, il avait déjà entamé cette activité de martèlement créatif. Le docteur Dequeker, médecin ruthénois avec lequel il resta en contact après sa libération, approuvait l'usage des coups pour la création. Il témoigne pour sa part d'un autoportrait d'Artaud exécuté à grands coups de burin :





J'ai assisté pendant plusieurs jours au forage d'une telle image, au martèlement de sauvagerie d'une forme qui n'était pas la sienne : sur une grande feuille de papier blanc il avait dessiné les contours abstraits d'un visage [...]. Au milieu des cris et des poèmes les plus enfiévrés qui soient sortis de sa rate de supplicé, il frappait et incantait un peuple de larves rebelles, lorsque tout à coup, saisissant de réalité, son visage apparut.<sup>1</sup>

Le docteur Dequeker est donc saisi par la réalité du visage dessiné grâce aux coups.

Cette puissance créative des coups se révèle dans l'ensemble des dessins de la deuxième période picturale d'Artaud, appelée par Jacques Derrida, dans *Artaud le Moma*<sup>2</sup>, la « période non-académique ». Dépourvu de l'expérience « réellement »<sup>3</sup> sonore, le spectateur est frappé par les marques des points ou les masses de couleurs. Ces traces sont les produits d'un martèlement qui a été jusqu'à percer la feuille<sup>4</sup>. Artaud utilise donc le crayon comme un instrument qui provoque des ruptures à la continuité du dessin.

Certaines compositions picturales offrent un support d'analyse double au phénomène du coup créatif. Le dessin [*Poupou rabou*]<sup>5</sup>, intitulé ainsi dans les écrits de Rodez d'Artaud et effectué dans les alentours de décembre 1945, présente non seulement des traits et des points réalisés sous l'effet des coups mais aussi une véritable explosion figurée par un canon, des couleurs primaires et des triangles d'éclairs.

L'ensemble du dessin évoque la musique et le rythme grâce à la structure centrale qui a pris la forme d'un saxophone et à la répétition non-identique d'un motif comme celui de l'os<sup>6</sup>.

Le coup chez Artaud est donc doublement relevant, dans le sujet et dans la pratique. En effet, de nombreux témoins, dont Paule Thévenin<sup>7</sup>, ont raconté qu'Artaud martelait un bloc de bois et qu'il frappait de son couteau un mobilier alors qu'il scandait ses textes. Ces derniers ne sont pas forcément antérieurs aux coups : ils y sont intrinsèquement liés.

Les textes dont la lecture offre la vision de la plus parfaite adhésion avec le rythme sont les glossolalies. Ces « traces d'opérations verbales »<sup>8</sup> sont

<sup>1</sup> Dequeker cité dans A. et O. VIRMAUX, *Antonin Artaud. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La manufacture (coll. « Qui êtes-vous ? »), 1986, p. 92.

<sup>2</sup> Cf. J. DERRIDA, *Artaud le Moma. Interjections d'appel*, Paris, Galilée (coll. « Écritures/figures »), 2002, p. 55.

<sup>3</sup> Nous verrons plus loin que le dessin peut susciter une mélodie chez le spectateur.

<sup>4</sup> Voir les fac-similés des manuscrits d'Artaud dans A. ARTAUD, *50 dessins pour assassiner la magie*, Gallimard, Paris, 2004, 95 p.

<sup>5</sup> A. ARTAUD, *Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 157.

<sup>6</sup> Cf. Fr. VIDIEU-LARRÈRE, *Lecture de l'imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud. La fabrique du corps écriture*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard (coll. « Bibliothèque des lettres modernes »), 2001, p. 182.

<sup>7</sup> Cf. P. THÉVENIN, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil (coll. « Fiction & cie »), 1993, p. 145.

<sup>8</sup> M. LISSE, « Franchir le mur de la langue (Artaud et Dotremont) », dans *Textyles*, n°8, novembre 1991 « Surréalisme de Belgique », p. 225.

des mots inventés par Artaud qui, sous la forme de formules magiques ou d'incantations, reprennent les sonorités de différentes langues. Celui qui a entendu l'enregistrement de l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* se rappelle des cris d'Artaud accompagnés de bruits de tambours et de cymbales, hurlements qui ressemblent aux glossolalies du texte central de l'émission, « La recherche de la fécalité » :

o reche modo  
to edire  
di za  
tau dari  
do padera coco<sup>9</sup>

Cet enchaînement de syllabes, sans signification immédiatement apparente, représente bien le rythme constitutif de l'écriture poétique. Même si la plupart des glossèmes (unités minimales des glossolalies) sont uniques, des affinités de sons les regroupent pour offrir une coloration originale à leur séquence. L'absence de ponctuation et de majuscule fait intervenir les capacités et l'inventivité du lecteur forcé d'y trouver son propre rythme<sup>10</sup>.

Grâce à cette connaissance des glossolalies, le spectateur du dessin [*Poupou Rabou*] trouve un nouveau domaine où s'imprime le coup. En effet, les mots, qui entourent le dessin tout en le respectant, produisent un nouveau rythme. La mélodie de l'image est polyphonique et elle est orchestrée par les coups d'Artaud. Le coup fait donc partie intégrante de son œuvre qu'elle soit picturale, scripturale ou orale.

## 2 Alea iacta est

Donner des coups est une question de force. Cette dernière implique un élan, un nécessaire recul qui rappelle l'étirement de la bande d'un arc. Or, sans projectile, cette force ne sert à rien, car la trajectoire et la vitesse de propulsion ne se constatent qu'avec le mouvement de l'objet. Ce terme même de *projectile* rappelle le *subjectile* dont Artaud parle trois fois, en 1932, 1946 et 1947 dans des textes en relation avec ses dessins<sup>11</sup>.

Derrida, dans son article « Forcener le subjectile », présente des pistes pour comprendre « ce qu'on appelle le subjectile », selon les termes d'Artaud. En effet, alors que Artaud refuse de définir la notion de « subjectile », Derrida

<sup>9</sup> ARTAUD, *Oeuvres*, Paris, Gallimard (coll. « Quarto »), 2004, p. 1645.

<sup>10</sup> Cf. VIDIEU-LARRÈRE, *op. cit.*, pp. 177-178.

<sup>11</sup> Cf. DERRIDA, « Forcener le subjectile », dans ARTAUD, *Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 55.

s'oppose à la possibilité d'un signifié transcendantal. Dès lors, Derrida offre un ensemble de termes ayant des consonances similaires au terme *subjectile*. Le lecteur y trouve le *projectile*, qui en reprenant la syllabe *-ject-*, amène la question du jet.

Si le jeu de mots se perpétue autour du *jet*, alors les deux éléments qui forment les polarités du jet se profilent : l'*objet* qui est « jeté devant » et le *sujet* qui se situe « sous ce qui est jeté ». Cette décomposition du jet se rapproche de la conception du *Dasein* de Heidegger comme « être-jeté » ou, plus précisément, comme « être toujours déjà-jeté dans le monde sans l'avoir voulu ».

Approfondissant cette perspective heideggérienne, Derrida établit un lien entre le *jet* et les verbes *iaceo* et *iacio*. Effectivement le premier signifie le fait d'« être couché » (ce qui le rapproche du *subjectile*) et d'« élever un terrassement » et le second, celui de « lancer » (ce qui rappelle le *projectile*). Les deux verbes s'opposent radicalement quant à la notion de passivité ou d'activité. En effet, des dés, par exemple, sont jetés sur une surface qui est celle du *subjectile*, « ce qui est couché dessous ». Ce jet opère donc une dynamisation sur la surface qui était antérieurement inerte, comme le dit Artaud à propos de l'intonation qui projette les mots dans l'espace.

[...] les mots eux aussi ont des possibilités de sonorisation, des façons diverses de se projeter dans l'espace, que l'on appelle les *intonations*. (OC IV, pp. 36-37<sup>12</sup>)

Cette même maîtrise de l'actif sur le passif se retrouve en pictographie, car les jets d'encre produisent un changement dans l'état précédent de la feuille.

En somme, la démarche comparative entre le projectile et le subjectile souligne l'opposition actif-passif ou dynamique-inerte. Ce couple est aussi celui de la différence entre le motif au sens artaudien et le thème. Dans *Van Gogh, le suicidé de la société*, Artaud décrit le motif comme une « ombre de fer », ce qui connote la puissance, et comme une « nature nue et pure vue », à savoir la vie. De son côté, le thème est en perpétuel ressassement de « son propre sujet ».

[...] car le motif lui-même qu'est-ce que c'est?

Sinon quelque chose comme l'ombre de fer du motet d'une inénarrable musique antique, comme le leitmotiv d'un thème désespéré de son propre sujet.

<sup>12</sup> Tout au long de ce présent article, les références aux *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud qui sont publiées par Gallimard sont indiquées avec les initiales *OC* en italiques, le numéro du volume en chiffres romains (un astérisque pour le premier tome et deux pour le deuxième) ainsi que le numéro de la page en chiffres arabes.

C'est de la nature nue et pure vue, telle qu'elle se révèle,  
quand on sait l'approcher d'assez près.<sup>13</sup>

Le dynamisme est donc synonyme de créativité. D'ailleurs, le jet se retrouve dans l'impression pictographique mais aussi dans le contenu même des dessins, comme dans [*Poupou Rabou*] où le canon explose en envoyant des points noirs sur le reste de l'image. De plus, le jet est une forme d'expression puisqu'il expulse. Et cette expulsion s'opère souvent vers le bas, comme dans l'extrait suivant où Artaud explique qu'il a voulu faire tomber son idée avec le même mépris qu'il a eu pour son dessin.

Ce dessin est volontairement bâclé, jeté sur la page comme  
un mépris des formes et des traits, afin de mépriser l'idée prise et  
d'arriver à la faire tomber. (OC XX, p.173)

Ce mépris ne relève pas de la dénégation, mais plutôt du fait de « mal prendre », et cela de manière intentionnelle. De plus, prendre et donner caractérisent la nature du jet. Ce lien est permanent, car il permet au lanceur de préserver son projectile. En effet, « mal prendre » équivaut aussi à « mal donner ».

Le jet ne sépare donc pas pour autant l'objet de son origine. Le créateur qui jette sa création sur la feuille de papier considère son oeuvre comme une extension de son être propre, tout comme l'enfant qui joue à la bobine rend les projectiles dépendants de lui<sup>14</sup>.

### 3 Après-coup, la liberté ?

Ne se séparant pas de son projectile, le jet provoque des coups et s'y confond aussi. En effet, Artaud ne distingue pas le coup de l'acte d'en donner<sup>15</sup>. Ceci se remarque dans les dessins d'Artaud, comme dans [*Poupou Rabou*]. Dans cette composition picturale, alors qu'un canon donne l'impression d'exploser avec des triangles colorés et des points propulsés autour de lui, l'image semble elle-même être réalisée dans un bombardement de jets de couleurs primaires et de lignes rouges qui se rajoutent à la structure centrale.

Cependant, après que le coup soit donné ou représenté, la question se pose de savoir ce qu'il advient de la production subséquente. À l'instar du lien qui existe entre le lanceur et le projectile lancé, une relation entre le donneur de coup et ce qui en résulte est attendue. Toutefois cette relation créée par le coup diffère du lien provoqué par le jet sur un point particulier : le coup est

<sup>13</sup> ARTAUD, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 1990, p. 64.

<sup>14</sup> Cf. E. GROSSMAN, *Artaud/Joyce le corps et le texte*, Paris, Nathan (coll. « Le texte à l'œuvre »), 1996, p. 180.

<sup>15</sup> DERRIDA, *Artaud le Moma. Interjections d'appel, op. cit.*, p. 67.

toujours, en lui-même, représenté comme une force qui perfore, retentit et résonne.

Le coup a effectivement un double, l'écho, qui lui survit. Derrida l'appelle « le contre-coup ». Cet écho est pluriel : il se multiplie dans les dessins et dans les textes d'Artaud. Ce dernier l'explique dans [*Mes dessins ne sont pas des dessins...*], texte qui fait partie d'un cahier de Rodez rédigé en mai 1946.

[...] j'ai pointillé et buriné toutes les colères de ma lutte  
[...] et il en reste ces misères, mes dessins.

[...]

c'est que cette lutte dans son *essence* ne cesse pas d'être  
signifiée concrètement par des lignes [...]

et que celui qui regarde doit surajouter à cette émotion  
première que la nature rendit seconde sous peine de n'être plus  
lui-même qu'un analphabète incompetent.

(OC XXI, p. 267)

En donnant des coups, Antonin Artaud crée donc ses dessins. Ces coups sont eux-mêmes le fruit de son sentiment de colère et réciproquement. En effet, cette émotion perd sa primauté face à une nature qui oblige le spectateur à surajouter de la colère. De cette manière, l'œuvre artaudienne n'est jamais libérée ni de son émotion première ni de son instigateur.

En somme, le coup a toujours un écho qui récupère ce qui se perd dans la frappe. Ainsi les coups de phonèmes produisent-ils des mots ; ceux de fusains créent-ils des dessins ; ceux de fusils laissent-ils des impacts ; ceux de phallus servent-ils à la reproduction<sup>16</sup>. En récupérant, le coup permet de dépasser toutes les oppositions. En effet, il est plus fort que la différence sexuelle ou que la séparation entre l'humain et le céleste. Néanmoins il est aussi constitutif de la différenciation des entités sur la toile et sur la page, c'est-à-dire d'un rythme.

Le coup détruit, récupère et crée. Il signifie la vie qui refuse l'inertie. Avec ses intentions vitalistes, Artaud révèle, en réalité, sa crainte de se séparer de ses productions, car le divorce de l'artiste et de sa création est à l'origine de l'inertie des chefs-d'œuvre qu'il combat dans *Le théâtre et son double*, ouvrage déjà rédigé au début des années trente. Cette distinction entre les œuvres comme entités mortes et les coups de forces des textes, éternellement vivants, se comprend mieux avec l'illustration de l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie dans *Le théâtre et son double*.

<sup>16</sup> Cf. DERRIDA, *Artaud le Moma. Interjections d'appel*, op. cit., pp. 65-66.

On peut brûler la bibliothèque d'Alexandrie. Au-dessus et en dehors des papyrus, il y a des forces : on nous enlèvera pour quelques temps la faculté de retrouver ces forces, on ne supprimera pas leur énergie<sup>17</sup>.

Dès lors, en reprochant à la culture occidentale d'imposer comme art les choses mortes et inertes, il crée le « théâtre de la cruauté », cruauté qu'il définit comme une nécessité dans une lettre à Jean Paulhan, le 13 septembre 1932.

C'est à tort qu'on donne au mot de cruauté un sens de sanglante rigueur, de recherche gratuite et désintéressée du mal physique. [...] La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un<sup>18</sup>.

Affaire de conscience, la cruauté donne à la vie, qui signifie toujours de manière inhérente la mort, sa vraie couleur, à savoir celle du sang qui monte aux joues de celui dont le cœur bat à la mesure de ses coups.

## 4 Rythme vital

Les « coups de marteau » frappent « dans le cœur » de celui qui produit un effort physique. Celui-ci peut être un acteur qui suit la technique de jeu du « théâtre de la cruauté ». Vivant son rôle, il est sommé de suivre le rythme de battement du metteur en scène. Dès lors, il se frappe lui-même pour entrer en empathie avec lui.

[...] la mise en scène n'est pas un cadre ni une route à indiquer à qui que ce soit mais une série de coups de marteau dans le cœur du metteur en scène que les autres acteurs suivent par amour et par choix en se frappant eux-mêmes avec d'autres marteaux et couteaux réels pour avoir par pur amour un son consonnant au sien si ça leur plaît.

(OC XX, p. 411-412)

<sup>17</sup> Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 506.

<sup>18</sup> Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 566.

Selon les intentions d'Artaud, ce martèlement devrait aussi être suivi par le spectateur de ce « théâtre de la cruauté » pour qu'ainsi, celui qui « derrière les oreilles, possède d'autres oreilles encore »<sup>19</sup> comme le dit Nietzsche dans l'avant-propos du *Crépuscule des idoles*, vive dans un éblouissement le théâtre qui est la vraie vie. En réalité, la plupart des représentations d'Artaud furent des échecs jusqu'à ce qu'arrive la production ruthénoise.

Avec cette violence rigoureuse qui les caractérise, les *Cahiers de Rodez* d'Artaud réalisent pleinement le « théâtre de la cruauté ». La technique du coup y fonctionne parfaitement. Le texte obéit à l'auteur et le lecteur au texte. Devant l'écrit, il n'a pas d'autre choix que de suivre le rythme des mots et de subir le martèlement interne. Cette volonté appartient même au texte du [*Coup de la fesse de l'entre-deux*] :

Un être est une machine ayant vécu dans la fournaise de  
mes coups et qui m'obéit.

(OC XVII, p. 144)

Sous les coups, l'être s'est déshumanisé en même temps qu'il est devenu obéissant. La cruauté résidait sans doute moins dans la chaleur des coups que dans la rigueur qui lui fut imposée tout au long de sa vie.

En somme, la cruauté impose l'obéissance. Qu'en est-il de la violence ? L'extrait suivant de *Suppôts et supplication* semble faire preuve d'une espèce de catharsis par les coups.

Cogner à mort et foutre sur la gueule, foutre sur  
la gueule, est la dernière langue, la dernière musique que je  
connais [...]

(OC XIV\*\*, p. 31)

Cependant cette violence est de l'ordre de la connaissance. Elle est une alternative à la langue et à la musique. Dès lors, même si la vertu cathartique de la violence est acceptée, elle ne se résume jamais au chaos. Tout au contraire, elle remet de l'ordre pour ranimer une situation d'inertie totale, qui est celle d'une langue qui ne contient que des termes.

Tous les termes que je choisis pour penser sont pour moi des  
TERMES au sens propre du mot, de véritables terminaisons  
[...]. Je suis vraiment paralysé par mes termes, par une suite de  
terminaisons.

<sup>19</sup> Fr. NIETZSCHE, *Le crépuscule des idoles* suivi de *Le cas Wagner*, traduit par Henri Albert, Paris, Flammarion (coll. « Garnier Flammarion »), 1993, p. 70.



(OC I\*, p. 96)

Par conséquent, le coup devient cette dernière chance de raviver la langue. Après l'aventure réussie du « théâtre de la cruauté » à Rodez, Artaud explique la force dynamisante du coup utilisée dans les tableaux de Vincent Van Gogh en reprenant son motif en divers endroits : « convulsion », « coup de butoir », « coup de massue », « couverts » et « clou ».

La peinture linéaire pure me rendait fou depuis longtemps lorsque j'ai rencontré van Gogh qui peignait, non pas des lignes ou des formes, mais des choses de la nature inerte comme en pleines convulsions.

Et inertes.

Comme sous le terrible coup de butoir de cette force d'inertie dont tout le monde parle à mots couverts, et qui n'est jamais devenue si obscure que depuis que toute la terre et la vie présente se sont mêlées de l'élucider.

Or, c'est de son coup de massue, vraiment de son coup de massue que van Gogh ne cesse de frapper toutes les formes de la nature et les objets.

Cardés par le clou de van Gogh,  
les paysages montrent leur chair hostile,  
la hargne de leurs replis éventrés,  
que l'on ne sait quelle force étrange est, d'autre part, en  
train de métamorphoser.<sup>20</sup>

Plus loin, dans le même texte, il souligne la vitalité des compositions picturales de Van Gogh en utilisant cette fois-ci des termes relatifs à la ponctuation (« apostrophes » et « virgules ») et leurs équivalents pictographiques (« stries » et « barres »).

[...] van Gogh est peintre parce qu'il a recollecté la nature, qu'il l'a comme retranspirée et fait suer, qu'il a fait gicler en faisceaux sur ses toiles, en gerbes comme monumentales de couleurs, le séculaire concassement d'éléments, l'épouvantable pression élémentaire d'apostrophes, de stries, de virgules, de barres dont on ne peut plus croire après lui que les aspects naturels ne soient faits.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> ARTAUD, *Van Gogh le suicidé de la société*, op. cit., p. 18.

<sup>21</sup> ARTAUD, *Van Gogh le suicidé de la société*, op. cit., p. 59.

Spéctateur des peintures de Van Gogh, Antonin Artaud entre donc dans le paysage par la force des coups pictographiques et typographiques. Il en est de même pour le lecteur des *Cahiers de Rodez*, véritables scènes du théâtre où la cruauté fonctionne par des coups de syllabes, « syllabes-force » comme le dit Évelyne Grossman<sup>22</sup>, ainsi que par des glossolalies.

Dans l'extrait ci-dessous, Artaud explique ces « syllabes-forces » comme des corps animés qu'y se trouvent dans un état accessible que par les cris et les coups.

Je connais un état hors de l'esprit, de la conscience, de l'être  
et qu'il n'y a plus ni paroles ni lettres,  
mais où l'on entre par les cris et par les coups.  
Et ce ne sont plus des sons ou des sens qui sortent,  
plus des paroles  
mais des CORPS [...]  
des *CORPS animés*.

(OC XIV\*\*, pp. 30-31)

Les coups ont donc réussi à donner la vie à des corps qui, dès lors, bougent et ne sont plus soumis à aucune langue morte, tout en restant obéissants à leur rigueur propre.

## C onclusion

La violence artaudienne n'est pas fortuite : elle est nécessaire pour produire la vie et elle opère de manière rigoureuse. C'est par les coups que la vie émerge de la surface scénique de la page ou de la toile. Et pour être productifs, les coups suivent un rythme ordonné, le seul qui puisse permettre au « théâtre » artaudien de ne souffrir d'aucune inertie. Avec le dynamisme, ils ont aussi l'avantage de préserver la filiation qui unit les productions à leur auteur, et cela grâce à leurs « contre-coups ». De plus, ils resserrent les liens entre sujet, objet et spectateur. Enfin, ils nous rappellent sans relâche le lointain bruit du marteau d'Ivry.

Deniz UYGUR

<sup>22</sup> Cf. GROSSMAN, *op. cit.*, p. 155.

## SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes. Préambule - Adresse au Pape - Adresse au Dalai-Lama - Correspondance avec Jacques Rivière - L'ombilic des limbes - Le pèse-nerfs suivi des Fragments d'un journal d'enfer - L'art et la mort - Premiers poèmes (1913-1923) - Premières proses - Tric trac du ciel - Bilboquet - Poèmes (1924-1935)*, vol. I\*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1984, 328 p.
- ID., *Œuvres complètes. Le théâtre et son double - Le théâtre de Séraphin - Les Cencis*, vol. IV, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1978, 392 p.
- ID., *Œuvres complètes. Suppôts et supplications*, vol. XIV\*\*, Paris, Gallimard, 1978, 310 p.
- ID., *Œuvres complètes. Cahiers de Rodez. Juillet-août 1945*, vol. XVII, Paris, Gallimard, 1982, 320 p.
- ID., *Œuvres complètes. Cahiers de Rodez. Février-mars 1946*, vol. XX, Paris, Gallimard, 1984, 570 p.
- ID., *Œuvres complètes. Cahiers de Rodez. Avril-25 mai 1946*, vol. XXI, Paris, Gallimard, 1985, 582 p.
- ID., *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2004, coll. « Quarto », 1789 p.
- ID., *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 1990, 127 p.
- ID., *Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, 267 p.
- ID., *50 dessins pour assassiner la magie*, Paris, Gallimard, 2004, 95 p.
- DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma. Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, coll. « Écritures/figures », 113 p.
- ID., « Forcener le subjectile », dans ARTAUD, *Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 55-108.
- DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud. Pour un éthique de la cruauté*, Paris, P.U.F., 1992, coll. « Philosophie aujourd'hui », 259 p.
- GROSSMAN, Évelyne, *Artaud/Joyce le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996, coll. « Le texte à l'œuvre », 240 p.
- LISSE, Michel, « Franchir le mur de la langue (Artaud et Dotremont) », dans *Textyles*, n°8, novembre 1991 « Surréalisme de Belgique », pp. 221-228.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Le crépuscule des idoles suivi de Le cas Wagner*, traduit par Henri Albert, Paris, Flammarion, 1993, coll. « Garnier Flammarion », 250 p.
- THÉVENIN, Paule, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, coll. « Fiction & cie », 283 p.

- VIDIEU-LARRÈRE, Francine, *Lecture de l'imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud. La fabrique du corps écriture*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2001, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 273 p.
- VIRMAUX, Alain et Odette, *Antonin Artaud. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La manufacture, 1986, coll. « Qui êtes-vous ? », 287 p.

